Ariel Heryanto

PERDEBATAN SASTRA KONTEKSTUAL

UNIVERSITAS KRISTEN
SATYA WACANA
1956

PERDEBATAN SASTRA KONTEKSTUAL

SUNU/BAL

Ariel Heryanto

PERDEBATAN SASTRA KONTEKSTUAL

Penerbit
CV. RAJAWALI
Jakarta

Ariel Heryanto
PERDEBATAN SASTRA KONTEKSTUAL
(Jakarta, CV. Rajawali, 1985)

Hak cipta buku ini 1985, pada Ariel Heryanto
Hak cipta masing-masing artikel pada masing-masing penulis
Pengikutsertaan artikel dalam buku ini dengan seizin masing-masing penul

Dilarang mengutip sebagian atau seluruh isi
buku ini dengan cara apa pun, termasuk dengan cara
penggunaan mesin fotokopi, tanpa izin sah dari penerbit

Cetakan pertama Desember 1985

85.0167 RAJ
Ariel Heryanto
PERDEBATAN SASTRA KONTEKSTUAL

Hak penerbitan pada penerbit CV. Rajawali, Jakarta

Tataletak dikerjakan Rajawali
Kulitmuka dirancang M. Sudarmanto
IBM Setting oleh Bagian Setting Rajawali

Dicetak di percetakan Grafikatama Offset

Penerbit CV. Rajawali
Jln. Pelepah Hijau IV TN. 1. No. 15
Kelapa Gading Permai
Jakarta 14240

PENGANTAR:
Tentang Buku Ini

Seorang rekan, sastrawan dan ahli sastra, telah ikut berjasa pada usaha saya menuliskan awal catatan pengantar ini. Ia pernah memeriksa naskah mentah buku ini, lalu berkomentar secara kritis dan terus-terang. Komentarnya pantas sekali dipertimbangkan di tempat seperti ini.

Menurutnya, naskah buku ini tidak menyajikan suatu gagasan yang "bulat" tentang "sastra kontekstual". Yang tersaji di naskah ini dikatakannya sebagai potongan-potongan dari gagasan itu belaka. Selanjutnya, secara akrab dia mengusulkan agar buku ini hanya menampilkan gagasan "sastra kontekstual" dari Arief Budiman dan saya berdua saja yang lebih bulat, utuh dan lengkap dengan mengolah apa-apa yang sudah dimasukkan dalam naskah buku ini.

Penilaian rekan itu tentang naskah buku ini sebagai sesuatu yang belum "bulat" mungkin tidak terlalu keliru. Saya tidak berniat membantahnya. Tetapi agaknya penilaian itu diletakkan pada suatu perspektif yang tidak cocok dengan perspektif yang saya bayangkan untuk mencapai tujuan penerbitan buku ini.

Tujuan utama penerbitan buku ini bukanlah menyajikan suatu hasil akhir pengolahan gagasan "sastra kontekstual" oleh satu atau dua orang seperti Arief Budiman dan

saya. Buku ini diterbitkan dengan maksud utama mengumpulkan sejumlah rekaman tertulis pemikiran mutakhir tentang kesusastraan di Indonesia (yang sebelumnya tercerai-berai dalam berbagai forum diskusi dan media-massa cetak), serta menyebarkan kumpulan pemikiran itu secara lebih meluas. Kumpulan rekaman pemikiran itu dipersatukan oleh pokok bahasan yang serupa, yakni tentang "sastra kontekstual".

Pem"bulat"an gagasan "sastra kontekstual" tidak hendak saya pandang sebagai hasil jerih-payah (atau istilah menterengnya dalam dunia kesusastraan mutakhir kita: "kreativitas") satu atau dua orang secara individual (atau "otonom"). Pem"bulat"an gagasan itu hendak dipandang (setidak-tidaknya oleh penyusun buku ini) sebagai hasil tumpang-tindih berbagai gagasan tentang "sastra kontekstual" yang hidup, melibatkan berbagai fihak secara saling berkaitan dalam masyarakat kita.

Dinamika tumpang-tindihnya pemikiran tentang "sastra kontekstual" itu tidak saja nampak dari keterlibatan berbagai fihak yang ikut berpendapat tanpa diatur secara berbaris dengan satu komando, dan keragaman serta pertentangan-pertentangan berbagai pendapat mereka. Tetapi juga nampak dari tumpang-tindihnya sejumlah pemikiran dari masing-masing fihak yang menyatakan pemikirannya lebih dari sekali dalam lebih dari satu kesempatan dan forum.

Saya pribadi tidak mengharapkan tercapainya suatu hasil akhir (apalagi kata-sepakat) dalam pemikiran tentang "sastra kontekstual" dari seseorang atau beberapa orang belaka. Saya berminat menyajikan suatu rangkaian proses pemikiran yang berkesinambungan, yang dinamis, yang sewaktu-waktu bisa saja disela-selai oleh masa istirahat dan masa meriah, yang melibatkan banyak fihak yang tak harus sependapat. Proses yang saya maksudkan itu tentu saja su-

lit (kalau pun dianggap mungkin) ditentukan secara tegas titik-awal dan titik-akhirnya. Apalagi buku tentang perdebatan "sastra kontekstual" ini disusun pada saat seru-serunya perdebatan itu masih berkobar.

Dengan dasar pemikiran seperti terurai di atas, semoga akan lebih mudah bagi saya menjelaskan tiga perkara lain yang pantas dan perlu disebutkan dalam catatan pengantar ini.

Pertama, sebagian dari para penyumbang tulisan dalam buku ini pernah merasa agak segan merelakan dimuatnya tulisan mereka dalam buku ini. Dengan sikap rendah-hati mereka menyatakan beberapa alasan yang mirip satu dengan lainnya. Ada yang meragukan sendiri "mutu" tulisan mereka untuk dimasukkan dalam buku ini. Ada yang merasa agak menyesal menuliskan pemikiran terdahulu tentang "sastra kontekstual", karena mengalami beberapa perubahan pemikiran. Beberapa bulan setelah menerbitkan sebuah tulisan di media-massa, mereka merasa bahwa tulisan itu bertolak dari pemahaman yang kurang cukup tentang "sastra kontekstual". Dengan kata lain, mereka merasa telah memahami lebih jelas gagasan "sastra kontekstual" setelah tulisan mereka yang terdahulu terlanjur terbit. Sementara mereka belum berkesempatan menuliş sesuatu yang lebih baru tentang "sastra kontekstual", tulisan terdahulu mereka saya minta dimasukkan ke dalam buku ini.

Hal itu ikut memperjelas apa yang tadi saya sebut sebagai proses perkembangan pemikiran tentang "sastra kontekstual". Saya membujuk beberapa rekan yang semula agak segan itu untuk tetap merelakan termuatnya tulisan mereka dalam buku ini, terlepas dari persoalan baik-buruk atau benar-salahnya pemahaman mereka waktu itu. Saya jelaskan kepada mereka bahwa penerbitan buku ini tidak dimaksudkan sebagai penampilan puncak-puncak atau hasil akhir pemikiran yang paling "baik" atau "benar" tentang kesusastraan kita. Tapi juga bukan sebaliknya, penerbitan

buku ini bukan sekedar memunguti tulisan-tulisan yang saya anggap paling buruk dari sejumlah tulisan yang tersedia.

Buku ini dimaksudkan sebagai suatu rangkaian rekaman pemikiran berbagai fihak di Indonesia dalam suatu kurun waktu tertentu tentang kesusastraan kita. Kalau pun seandainya benar ada hal-hal yang dapat dianggap kurang "benar" atau "baik", hal-hal itu tidak perlu dan tidak harus disembunyikan dalam rekaman ini. Biarlah hal-hal itu menjadi bagian yang sah dari rangkaian rekaman ini. Bukannya supaya apa yang kurang "baik" atau "benar" itu menjadi bahan olok-olok fihak lain pada kurun waktu yang akan datang. Menurut hemat saya, kekurangan semacam itu tidak sepenuhnya menjadi aib atau sepenuhnya menjadi tanggung jawab pribadi-pribadi tertentu yang bersangkutan. Tetapi menjadi bagian dari suatu masalah berlingkup luas yang bersifat sosial-historis. Jadi kita tidak perlu secara berlebih-lebihan merasa malu dan bersalah sebagai individu-individu belaka. Saya bergembira beberapa rekan yang tadinya merasa ragu, akhirnya mengizinkan saya memuat tulisan-tulisan mereka dalam buku ini.

Kedua, dengan uraian terdahulu semoga menjadi jelas pula mengapa buku ini mencakup suatu wilayah permasalahan yang luas, yang dalam buku ini dibagi menjadi delapan bagian. Buku ini tidak hanya menampilkan sebanyak mungkin keragaman pemikiran mereka yang pernah terlibat pada tahap-tahap awal perdebatan "sastra kontekstual", tetapi juga sedikit menampilkan latar-belakang dan latar-samping yang ikut membentuk konteks munculnya gagasan beristilah kunci "sastra kontekstual" ke permukaan telaah kesusastraan kita.

Dalam Bagian Satu saya berusaha memaparkan secara sederhana tentang lahirnya gagasan beristilah kunci "sastra kontekstual" serta latar-belakang dan latar-samping yang memungkinkan terlahirnya gagasan itu dan perdebatan yang kemudian mengekorinya.

Bagian Dua dan Bagian Tiga menyajikan sejumlah tulisan yang dianggap sebagai umpan awal perdebatan "sastra kontekstual". Apa yang tersaji dalam Bagian Tiga sebenarnya merupakan kombinasi dari pengulangan ringkas, penjelasan tambahan, dan lanjutan pemikiran dari apa yang tersaji dalam Bagian Dua.

Bagian Empat yang menyusul penyajian gagasan umpan tersebut bukannya berisi tulisan-tulisan yang bereaksi atas umpan-umpan itu. Bagian Empat ini berisi sejumlah berita/laporan/tinjauan dari beberapa media-massa cetak tentang (tidak hanya) munculnya gagasan umpan "sastra kontekstual". Banyak fihak yang kemudian terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual" memasuki kancah perdebatan lewat laporan-laporan seperti ini.

Bagian Lima merupakan sejumlah contoh tanggapan atas gagasan umpan yang pada awal pertumbuhannya tidak hanya disebut "sastra kontekstual", tapi juga "sastra kiri".

Bagian Enam menampung tanggapan balik Arief Budiman dan saya secara terpisah terhadap beberapa tanggapan awal atas gagasan umpan yang sebelumnya kami publikasikan.

Jika Bagian Dua hingga Bagian Enam di atas disusun sebagai suatu rentetan peristiwa awal perdebatan "sastra kontekstual", maka dalam dua bagian berikut dari buku ini akan disajikan cuplikan tulisan-tulisan yang ikut (artinya tidak hanya ini) melatarbelakangi munculnya gagasan umpan "sastra kontekstual".

Bagian Tujuh berisi tulisan-tulisan Arief Budiman maupun saya yang pernah dipublikasikan sebelum berawalnya perdebatan "sastra kontekstual", tetapi sudah menggali beberapa persoalan yang sama.

Bagian Delapan merupakan pilihan sebagian kecil dari sejumlah tulisan-tulisan oleh berbagai fihak yang oleh peng-

umpan awal gagasan "sastra kontekstual" dianggap telah ikut berjasa mendorong timbulnya gagasan umpan mereka.

Akhirnya, buku ini ditutup dengan suatu Lampiran yang berisi sejumlah sumber bacaan tambahan tentang "sastra kontekstual", yakni beberapa tulisan mutakhir tentang "sastra kontekstual" yang tidak tertampung dalam bagian-bagian lain dari buku ini.

Dengan terpaparnya keseluruhan bagian buku ini cukup jelas bagi kita betapa luas dan kompleks wilayah konteks yang berkaitan dengan peristiwa perdebatan "sastra kontekstual". Betapapun saya sudah berusaha menunjukkan keluasan wilayah permasalahan itu, masih cukup gamblang pada pengamatan saya betapa belum lengkapnya sajian dalam buku ini. Apa yang tersaji dalam buku ini merupakan hasil usaha maksimal saya sementara waktu ini. Dengan demikian saya tak cukup memohon maaf atas segala kekurangan yang ada dalam buku ini. Saya juga perlu mengundang dan mengajak berbagai fihak lain yang berminat untuk meneruskan, memperbaiki, dan melengkapi segala kekurangan yang ada dalam buku ini lewat penerbitan-penerbitan lain yang akan datang. Usaha penerbitan buku ini hanyalah suatu usaha awal.

Ketiga, perlu juga dijelaskan sejak awal tentang adanya lompatan-lompatan dan pengulangan-pengulangan dalam pembacaan buku ini secara keseluruhan. Maklum, buku ini tidak ditulis oleh satu atau beberapa orang dalam satu tim secara runtut dari awal hingga akhir. Maklum, buku ini merupakan himpunan tulisan-tulisan dari berbagai fihak pada waktu yang berbeda-beda, dan ditujukan kepada publik yang tadinya berlain-lainan. Maklum, beberapa tulisan dalam buku ini juga ditulis oleh satu atau dua orang yang sama pada kesempatan yang berbeda-beda, dan semula ditujukan kepada publik yang berbeda-beda.

Semoga, dengan terbitnya buku ini akan tersedia pe-

luang yang lebih luas dan awet bagi berbagai fihak lain pada kurun-kurun waktu mendatang untuk memahami dan mengkaji lebih lanjut proses dan dinamika pemikiran para pengamat kesusastraan Indonesia yang hidup dalam masyarakat kita pada kurun waktu belakangan ini. Semoga buku ini memberikan sumbangan berupa bahan mentah bagi mereka yang bergairah untuk aktif ikut mematangkannya. Semoga gagasan dan perdebatan "sastra kontekstual" dapat diteliti lebih lanjut dengan mempertimbangkan konteksnya.

Salatiga, Juni 1985
Ariel Heryanto

PENGHARGAAN

nerbitan buku ini bisa terwujud berkat jasa dari ba-
hak yang baik, secara langsung, dan terlebih-lebih
g secara tak langsung, telah membantu penyusun-
lau pun daftar nama-nama mereka tidak dapat di-
cara lengkap, beberapa nama terpenting perlu disc-
i sini.

ief Budiman, Alton L. Becker, dan Halim H.D. me-
para guru dan sahabat yang paling banyak mendo-
nat saya mengolah pemikiran "kontekstual", baik
"sastra" maupun tentang berbagai bidang kehidup-
ada umumnya. Kata-kata "terimakasih" terasa ke-
gan untuk menyatakan penghargaan saya kepada

pengulas, penanggap dan khususnya para penyang-
pendebat gagasan awal "sastra kontekstual" telah
kinkan berlangsungnya proses pematangan gagasan
ontekstual" secara serius. Secara khusus, dari para
an penerbit yang telah merelakan sumbangan ka-
ntuk disertakan dalam buku ini saya berhutang-
g mungkin tak bakal mampu saya bayar.

pengelola penerbitan buku ini, CV. Rajawali, dan
wa Drs. Zubaidi yang menjabat sebagai direktur

produksinya adalah partner kerja bergotong-royong yang sangat mengesankan. Rasa hormat dan penghargaan yang setulus-tulusnya perlu saya tujukan kepada mereka.

Tiga orang lain telah memberikan energi khusus kepada saya dengan cara yang berbeda-beda. Arya memperbesar makna dan nilai kepuasan saya mengusahakan pekerjaan saya. Yanti melimpahkan keindahan dan kegairahan kerja saya. Siti Khairiyah meringankan beban pekerjaan saya. Kepada ke tiganya, penghargaan tertinggi saya sisihkan.

DAFTAR ISI

PENGANTAR : TENTANG BUKU INI V

PENGHARGAAN XIII

DAFTAR ISI XV

BAGIAN SATU 1

Lahirnya Serangkaian Perdebatan
(sebuah pendahuluan) 3

BAGIAN DUA : UMPAN PERTAMA 35

Pengantar Singkat 37

Sastra "dan" Politik
(Ariel Heryanto) 39

Sastra yang Berpublik
(Arief Budiman) 79

Sastra Kiri yang "Kere"
(Arief Budiman) 87

Mencari Sastra yang Berpijak di Bumi: Sastra Kontekstual
(Arief Budiman) 95

BAGIAN TIGA : UMPAN KEDUA 99
Pengantar Singkat 101
Sastra Kita yang Kebarat-baratan
(Arief Budiman) 103
Berita, Cerita, dan Derita
(Ariel Heryanto) 107
Sastra, Koran, dan Sastra Koran
(Ariel Heryanto) 119

BAGIAN EMPAT : LAPORAN MEDIA MASSA 127
Pengantar Singkat 129
Pikiran Rakyat (29-10-1984) 131
Kompas (29-10-1984) 137
Kompas (30-10-1984) 141
Minggu Ini (4-11-1984) 145
Horison (No. 1/Th.XIX/1985) 149
Surabaya Post (26-12-1984) 159
Minggu Ini (6-1-1985) 163
Berita Buana (7-5-1985) 169
Suara Karya (10-5-1985) 173

BAGIAN LIMA : BEBERAPA TANGGAPAN 179
Pengantar Singkat 181
Surat Saini KM. 185
Perlukan Kritik Atas Karya Sastra
(S. Sinansari Ecip) 191
Kesenian Menjadi Aneh di Tengah Ledakan
(Wawancara oleh *Kompas)* 197
Sastra Kontekstual Dalam Pemahaman Saya
(Nadjib Kartapati Z). 201
Tentang Sebuah Sastra Kiri
(Hendrik Berybe) 211
Sastra Koran dan Sastra yang Membela
(Afrizal Malna) 219
Sastra Kontekstual yang Bagaimana?
(Umar Kayam) 227

Inikah "Sastra Kontekstual" Itu?
(Satyagraha Hoerip) 237
Kritik Kontekstual Karya Sastra
(Soediro Satoto) 243
Sastra Kontekstual Sastra Bertendensi
(Diro Aritonang) 251
Sastra Besar Tidak Lahir dari Slogan
(Abdul Hadi WM) 257
Sastra Kontekstual, Menjawab Tantangan
(Bambang Sadono SY) 265
Sastra Kontekstual atau Kotektual
(Eko Tunas) 271
Masalahnya Kita Ini Siapa
(Untung Surendro) 275
Sastra Universal Juga Kontekstual
(Gunoto Saparie) 281
Sajak-sajak Kontekstual Mohammad Hatta
(Korrie Layun Rampan) 285
Gagasan Faham Kontekstual
(Prasetyo S. Utomo) 291
Sastra dengan Konteks Jakarta
(Jacob Sumardjo) 297
Sastra Kontekstual dan Wawasan Kontekstual
(Veven Sp Wardhana) 305

BAGIAN ENAM : TANGGAPAN ATAS TANGGAPAN 313
Pengantar Singkat 315
Sastra Kontekstual – Sebuah Penjelasan
(Arief Budiman) 317
Sastra Mereka Bukan Satu-satunya Sastra yang Benar
(Suyito Basuki) 323
Memahami Sastra Secara Kontekstual
(Ariel Heryanto) 333
Sastra Kontekstual : Menjawab Kayam
(Arief Budiman) 347

BAGIAN TUJUH : BEBERAPA TULISAN TERDAHULU . . . 353
Pengantar Singkat 355
Metode Ganzheit dalam Kritik Seni
(Arief Budiman) 357
Kesusastraan Indonesia Modern dan Persoalan-Persoalan Masjarakat.
(Arief Budiman) 367
Sastra dan Masyarakat Indonesia Kini
(Ariel Heryanto) 371
Karya Sastra yang Diciptakan Untuk Orang yang Ada di dalam Sejarah
(Arief Budiman) 379
Gunter Grass — Seorang Besar yang Sederhana
(Arief Budiman) 385
Keadilan Sosial dan Sastra
(Ariel Heryanto) 391

BAGIAN DELAPAN : BEBERAPA TULISAN PENDORONG 397
Pengantar Singkat 399
Sebuah Pembelaan Untuk Teater Indonesia Mutakhir
(Goenawan Mohamad) 401
Sastra dan Masyarakat
(Rendra) 461
Sastra Independen
(Emha Ainun Nadjib) 469

TENTANG PARA PENULIS 483

LAMPIRAN : SUMBER BACAAN TAMBAHAN 487

BAGIAN SATU

LAHIRNYA SERANGKAIAN PERDEBATAN

LAHIRNYA SERANGKAIAN PERDEBATAN
(sebuah pendahuluan)

Secara ringkas dan sederhana, dalam catatan pendahuluan ini akan dibahas masalah-masalah seperti: mengapa perdebatan "sastra kontekstual" bisa timbul dengan meriah, dan mengapa timbulnya pada waktu-waktu belakangan ini; juga bagaimana awal-mula timbulnya. Masalah-masalah itu saling berkaitan, jadi tidak akan dibahas satu per satu secara terpisah-pisah. Dengan mengkaji konteks timbulnya gagasan dan perdebatan "sastra kontekstual" sebenarnya kita telah mempraktekkan corak pemikiran "(sastra) kontekstual" itu sendiri. Jika pemikiran "sastra kontekstual" selama ini banyak mempersoalkan konteks (kesu-)sastra(-an) kini kita mempersoalkan konteks timbulnya perdebatan "sastra kontekstual" itu sendiri.

Sebelum menyelami pokok-pokok masalah yang telah disebutkan di atas, perlu dicatat terlebih dulu bahwa "gagasan" atau "faham" yang sudah dijuluki "sastra kontekstual" itu bukanlah serumpun pemikiran yang batas-batasnya teramat jelas, dan bukan milik sekelompok organisasi. Mereka yang berfihak pada gagasan-gagasan dasar "sastra kontekstual" tidak terikat pada serangkaian rumus-rumus pernyataan yang baku dan seragam. Mereka tidak memiliki atau tunduk pada suatu "maklumat", "pernyataan",

"manifes", atau "deklarasi". Dengan demikian "sastra kontekstual" selama ini masih sangat terbuka bagi masukan pemikiran-pemikiran baru dari siapa pun juga. Siapa saja bisa ikut "memiliki" dan mengembangkan, seperti juga siapa saja boleh mendebat dan menentang gagasan "sastra kontekstual". Tidak ada pusat atau versi standar/baku yang "sah" bagi "faham" sastra kontekstual. Semuanya sah.

Yang ada pada kita kini ialah suatu "sejarah", suatu pengalaman terlibat dalam proses sosialisasi timbulnya perdebatan beristilah kunci "sastra kontekstual". Yang ada itulah yang akan dipaparkan di sini.

DUA NAMA, TIGA FAKTOR

Sejauh ini telah dikenal dua nama penting dalam tinjauan awal tumbuhnya perdebatan "sastra kontekstual". Yang pertama ialah nama seorang tokoh kontroversial: Arief Budiman. Yang kedua adalah nama suatu pertemuan di Solo (28-29 Oktober 1984): Sarasehan Kesenian 1984. Arief Budiman diakui sebagai "pencetus" atau "pelopor" faham "sastra kontekstual". Sedang Sarasehan Kesenian 1984 dianggap sebagai tempat kelahiran atau tempat tercetusnya faham tersebut. Pengakuan dan anggapan-anggapan demikian dapat diamati secara gamblang dari sebagian besar tulisan yang terkumpul dalam buku ini.

Dalam Sarasehan Kesenian 1984 sebenarnya Arief Budiman sendiri tidak menyebut-nyebut istilah "sastra kontekstual". Ia memang bicara tentang berbagai hal penting yang berhubungan erat dengan apa yang saya bicarakan dengan menggunakan istilah-kunci "sastra kontekstual", di samping "sastra universal". Yang menarik, nampaknya istilah "sastra kontekstual" yang saya pakai dalam pembicaraan pada Sarasehan Kesenian 1984 tidak persis sama pengertiannya dengan pengertian istilah itu yang kemudian menyebar-luas, atas jasa Arief Budiman.

Dari situ kita bisa beranjak pada masalah pokok kita: mengapa gagasan dan perdebatan "sastra kontekstual" bisa bertumbuh secara meriah. Sebagai tambahan, perbedaan pengertian istilah "sastra kontekstual" yang baru saja saya sebutkan tadi akan saya jelaskan sedikit lebih banyak menjelang akhir catatan pendahuluan ini.

Menurut penafsiran saya ada tiga faktor terpenting (di samping faktor-faktor lain) yang telah memungkinkan meriah dan larisnya perdebatan "sastra kontekstual" selama belahan pertama tahun 1985 ini (atau saat buku ini sedang disusun). Tiga faktor itu ialah: momen historis yang tepat; penampilan *seorang* (yang dapat dibedakan dari orangnya sendiri) Arief Budiman di garis depan perdebatan; dan dukungan media-massa cetak dari kota-kota besar di Pulau Jawa, khususnya bagian barat dan tengah.

Momen historis. Istilah yang agak asing ini saya pakai, sebab istilah seperti "waktu" (seperti *time*) terlalu luas pengertiannya, dan istilah "saat" mungkin terlalu sempit. Bersamaan dengan bangkit dan memuncaknya kejayaan pemerintahan Orde Baru, *suatu* kesusastraan (dan mungkin juga kesenian pada umumnya) di Indonesia bertumbuh secara mantap dan kokoh. Kesusastraan ini yang kemudian secara eksplisit dan berulang-ulang dijuluki sebagai kesusastraan (yang berpedoman pada nilai sastra) "universal". Kesusastraan yang berpedoman pada nilai "universal" ini bukannya baru lahir pada masa Orde Baru. Nilai semacam itu sudah diperjuangkan beberapa tahun sebelumnya, dan membuahkan beberapa pernyataan formal yang lantang, misalnya Surat Kepercayaan Gelanggang (18 Februari 1950) dan Manifes Kebudayaan (17 Agustus 1963).

Berbeda dari masa-masa sebelumnya, pada masa ini kesusastraan (untuk praktisnya, kita singkat saja:) "universal" ini mencapai zaman emasnya. Kesusastraan ini berjaya secara mapan, hampir-hampir tanpa saingan dan

tandingan. Hal ini yang oleh Arief Budiman dipandang sebagai keadaan yang tidak sehat.

Kalau pada akhir masa Orde Lama, Orde Baru (dan mungkin juga faham "sastra universal") bagi Arief tampil sebagai kekuatan "kiri" (dalam pengertian tandingan/saingan/oposisi terhadap kekuasaan yang mapan), maka kini setelah kekuatan "kiri" itu berjaya, mapan, dan jadi "kanan" dibutuhkan lagi suatu kekuatan "kiri" yang baru. Kalau pemikiran seperti itu dapat diterima, kita dapat membuat pengandaian lebih lanjut. Seandainya sejarah ke masa depan kita hanya mengulang kisah lama, dan seandainya "sastra kiri" yang kini diperjuangkan Arief berjaya pada suatu masa kelak, ia akan menjadi "kanan" dan dibutuhkan kekuatan "kiri" yang lain lagi (boleh jadi, tapi tidak harus, yang "universal"?). Untungnya, sejarah manusia rupanya lebih kompleks daripada sekedar mondar-mandir dalam jalur pengulangan-pengulangan belaka. Tidaklah benar jika "sastra kontekstual" yang kini menantang "sastra universal" merupakan pengulangan perjuangan kekuatan yang dulu menjadi musuh "sastra universal".

Memang benar, terdapat sekelompok orang yang telah menghubung-hubungkan faham "sastra kontekstual" dengan faham para sastrawan yang tergabung dalam Lekra, bekas musuh kelompok Manifes Kebudayaan. Ada beberapa hal yang menarik untuk disimak dari tuduhan-tuduhan semacam ini.

Pertama, sebagian besar penuduh seperti itu bukan penanda-tangan Manifes Kebudayaan. Sedangkan mereka yang dituduh membela gagasan sastra anggota Lekra (misalnya Arief Budiman, juga Goenawan Mohamad walau tidak langsung mengenai "sastra kontekstual") adalah para penanda-tangan Manifes Kebudayaan yang secara langsung pernah merasa menjadi korban serangan Lekra (lihat, misalnya, *Horison*, No. 4/Th. XIX/1985). Rupa-rupanya para penuduh demikian tidak hanya ingin menjadi pembela Ma-

nifes Kebudayaan, tetapi juga ingin menjadi *lebih* "manifes-kebudayaan oriented" *daripada* kaum "manifes-kebudayaan" sendiri. Kedua, seperti pernah dikemukakan secara pribadi oleh beberapa pengamat tuduh-menuduh demikian, apa yang dikecam oleh para penuduh itu (yakni beberapa tindakan Lekra) justru tidak jauh berbeda daripada apa yang sedang mereka kerjakan dengan tuduhan-tuduhan itu: mengobral cap verbal yang sedang dijadikan slogan kutukan oleh penguasa pada zamannya. Kalau dulu cap sloganistis itu berbunyi "anti revolusioner" atau "kontra-revolusioner", maka kini berubah menjadi "komunis" atau "Lekra". Ketiga, disengaja ataupun tidak oleh para penuduh itu, tindakan mereka menciptakan suatu ironi. Dengan mengobral cap atau julukan "Lekra" pada faham-faham yang tidak sejalan dengan faham mereka, para penuduh itu telah mempopulerkan kembali, setidak-tidaknya nama, "Lekra". Dan Lekra dipopulerkan kembali sebagai fihak yang identik dengan kaum "pembela rakyat".

Arief Budiman pernah, dan lebih dari sekali, memberikan tanggapan terhadap tuduhan-tuduhan semacam itu. Menurutnya, "pembelaan untuk rakyat" lewat "sastra" bukanlah monopoli Lekra. Dalam wawancaranya dengan Suyito Basuki yang termuat dalam buku ini, Arief Budiman memberikan uraian dan penilaian lebih jauh tentang perbedaan faham Lekra dan faham "sastra kontekstual". Saya sendiri tidak mungkin mampu memberikan tanggapan yang memadai terhadap tuduhan-tuduhan demikian. Saya termasuk generasi yang datang belakangan dalam kancah kesusastraan Indonesia, yakni setelah pertikaian Lekra dan Manifes Kebudayaan terkubur.

Kini kejayaan "sastra universal" mendekati usia kedua puluh. Kini kemapanan kejayaan mereka telah mendekati titik jenuh, atau puncaknya. Ketidakpuasan muncul di beberapa tempat dalam berbagai bentuk. Usaha-usaha meninjau kembali apa yang selama ini dianggap "baik" dan

"benar" bermunculan secara sporadik. Muncul beberapa diskusi dan perdebatan tentang peran sastra dalam perubahan kemasyarakatan sejak awal dekade 1980-an di beberapa kota, khususnya di Jakarta.

Usaha meninjau kembali itu berjalan agak "lamban" dan penuh rasa was-was. Ini wajar-wajar saja. Perdebatan yang didominasi oleh generasi "tua" dalam kesusastraan kita itu sangat kuatir kalau-kalau *status quo* diubah, maka jangan-jangan yang muncul nantinya adalah sastra gaya bekas musuh kaum "tua" itu yakni Lekra. Dalam benak kaum "tua" itu seakan-akan hanya ada dua corak "sastra" belaka: corak mereka sendiri yang mengunggulkan nilai "universal", atau corak "Lekra". Pertikaian kaum "tua" dengan fihak Lekra pada tahun 1960-an meninggalkan trauma yang membekas amat mendalam. Dan trauma itu agaknya telah membendung daya imajinasi dan nalar mereka untuk membayangkan (tanpa harus menyetujui) corak sastra yang lain dari dua corak yang telah mereka kenal dengan baik.

Sementara itu di kalangan sastrawan dan pengamat sastra yang lebih muda keleluasaan untuk berfikir dan berimajinasi juga terbatas. Sebab kesusastraan (begitu juga pada bidang-bidang lain, termasuk organisasi kepemudaan) sangat didominasi oleh kaum tua. Karena itu dari fihak kaum muda sulit sekali dimunculkan peran yang aktif untuk terlibat dalam proses peninjauan kembali *status quo* itu. Kaum muda ini "terlambat" hadir di dunia untuk bisa ikut menjadi saksi atas apa yang pernah terjadi dalam pembentukan *status quo* kesusastraan Indonesia yang kini didominasi nilai "universal". Pembentukan pengalaman bersastra dan pengalaman mempelajari masalah sejarah kesusastraan Indonesia dituntun, ditentukan dan diawasi oleh kaum tua yang mengunggulkan nilai "universal". Berbagai dokumen otentik dari pertikaian kaum tua itu telah dibumihanguskan, sehingga kaum muda ini tidak berke-

sempatan menjadi fihak ketiga yang bisa merumuskan dan menilai sendiri pertikaian kaum tua itu dan para bekas musuh mereka.

Bagaimanapun juga, usaha peninjauan kembali nilai-nilai sastra yang mapan, yang didominasi kaum tua itu, yang berjalan lamban itu merupakan proses yang sedikit demi sedikit mematangkan momen historis yang subur bagi tumbuhnya perdebatan "sastra kontekstual". Yakni momen historis yang membina kesiapan dan kelahapan berbagai kalangan (khususnya kaum mudanya) sastra di Indonesia untuk menyambut dan mempertimbangkan (tanpa harus menyetujui) datangnya gagasan alternatif.

Uraian ringkas dan sederhana tentang momen historis di atas, tentu saja, bersifat makro. Mungkin harus ditambahkan sedikit penjelasan yang lebih mikro tentang momen historis bagi tumbuh dan melambungnya isu "sastra kontekstual". Dalam hal ini saya berfikir tentang tanggal penyelenggaraan Sarasehan Kesenian 1984, tempat lahirnya "sastra kontekstual". Sarasehan itu diselenggarakan tepat sehari setelah berakhirnya suatu pertemuan sastra yang besar (terbesar dalam beberapa tahun terakhir?) di Yogyakarta: Simposium Nasional Kesusastraan Indonesia Modern. Dalam simposium yang diikuti ratusan undangan dari berbagai penjuru Indonesia ini hadir para tokoh terpenting dalam kesusastraan Indonesia modern. Sehingga sejumlah tidak kecil dari tokoh-tokoh yang hadir pada simposium itu dengan mudah dapat pula menjenguk Sarasehan Kesenian 1984 di Solo (dua jam dari Yogya dengan mobil). Lebih daripada itu, berbagai fihak menilai Sarasehan di Solo dan Simposium di Yogya membentuk dua kutub orientasi nilai sastra yang sangat kontras. Yang di Yogya dinilai mengukuhkan *status quo*. Sedang yang di Solo dianggap berusaha mendobrak *status quo* tersebut. Menurut hemat saya, penilaian itu secara umum dapat dibenarkan, tetapi tidak secara lebih terinci. Sebab di Yogyakarta juga mun-

cul beberapa pemikiran yang berusaha mendobrak *status quo* kesusastraan Indonesia.

Betapa pun ringkas dan sederhananya uraian di atas, kita masih dapat memahami bahwa kemeriahan perdebatan "sastra kontekstual" pada tahun ini bukanlah sesuatu yang muncul secara "tiba-tiba", yang "mendadak", atau berproses "sendiri". Perdebatan itu muncul dan melambung dalam suatu konteks yang sangat mendukungnya.

Untuk memahami secara lebih lengkap kompleksitas konteks pertumbuhan perdebatan "sastra kontekstual" itu, barangkali kita juga harus mempertimbangkan dinamika pergolakan dalam masyarakat pada bidang-bidang di luar "kesusastraan", dan di luar "kesenian" pada umumnya. Dalam irama, takaran dan corak yang tidak selalu seragam dapat kita saksikan suatu kejenuhan akan kemapanan dalam bidang-bidang yang disebut "politik", "ekonomi", "pembangunan", "pendidikan", "kenegaraan" dan lain-lain. Kita saksikan pula usaha-usaha pemikiran alternatif terhadap kemapanan itu.

Di satu fihak kita boleh percaya pasti ada hubungan yang tidak kecil atau remeh di antara dinamika pergolakan di bidang "kesusastraan" itu dengan apa yang terjadi pada bidang-bidang lainnya. Di fihak lain, kita tahu betapa tidak mudahnya menjelaskan bagaimana persisnya hubungan-hubungan itu. Kita tidak perlu terlalu gegabah untuk menganggap pergolakan di satu bidang kehidupan dengan sendirinya, atau secara otomatis, atau pasti/langsung/selalu/segera menentukan atau menghasilkan pergolakan serupa di bidang lain. Jelas, saya tak mampu menjelaskan lebih jauh masalah yang sekompleks ini. Semoga mereka yang memang ahli di bidang ini akan membantu pemahaman kita tentang masalah yang tidak remeh ini.

Momen historis yang mematangkan tumbuhnya suatu pemikiran alternatif untuk kesusastraan kita itu mem-

bentuk suatu tenaga yang sewaktu-waktu siap me*letus*kan perdebatan semacam "sastra kontekstual". Dengan tampilnya Arief Budiman dan dengan dukungan besar media-massa cetak kita pada momen yang tepat itu me*ledak*lah perdebatan "sastra kontekstual".

Arief Budiman dan media-massa cetak. Kombinasi ke dua kekuatan yang memanfaatkan momen historis terurai di atas sulit untuk dijelaskan secara terpisah-pisah. Jasa media-massa dalam menyebarluaskan perdebatan "sastra kontekstual" sangat ditentukan oleh karena terlibatnya seorang Arief Budiman di garis depan perdebatan. Besar dan pentingnya peran Arief Budiman sendiri juga banyak bersumber dari jasa media-massa.

Arief Budiman mempunyai kombinasi kualitas yang arang sekali dimiliki oleh warga masyarakat kita pada umumnya. Ia tidak hanya populer di kalangan pengamat "sastra" (atau "seni" umumnya) di Indonesia masa ini, tetapi juga kaum sekolahan yang menjadi bagian (ter)penting dari pembaca media-massa cetak, termasuk mereka yang tidak benar-benar tertarik pada masalah "sastra". Ia tidak saja berotak cemerlang dan berkepribadian kokoh. Gagasan-gagasannya yang segar dan tajam berkali-kali menimbulkan kontroversi besar di antara para cendekiawan. Namanya tidak saja populer, tapi (tanpa harus dikehendaki orangnya sendiri) juga bernilai komersil tinggi untuk perdagangan media-massa.

Setelah Arief Budiman mengajukan gagasan "sastra kontekstual" banyak penulis bergairah besar untuk ikut berpendapat (baik yang setuju maupun yang menentang) pada apa-apa yang pernah dinyatakan Arief. Dengan mempersoalkan pernyataan Arief Budiman (tanpa harus menyetujui) seakan-akan tulisan itu merupakan ulasan yang penting, karena topiknya menyangkut orang yang penting. Tentu saja hal yang tidak hanya terjadi dalam kasus

perdebatan "sastra kontekstual" ini tidak untuk sekedar dicela. Hal itu sendiri tidak merugikan Arief Budiman, karena tulisan-tulisan semacam itu tidak dengan sendirinya mengurangi integritas kecendekiawanan Arief Budiman dan tidak mengurangi bobot kewibawaannya. Paling-paling hal itu hanya membikin beberapa tokoh seangkatan Arief menjadi iri. Untuk perdebatan "sastra kontekstual" itu sendiri hal yang saya ceritakan di atas menjadi pendukung semakin meluasnya penyebaran perdebatan "sastra kontekstual", terlepas menjadi lebih baik ataupun tidak. Dengan menyebutkan hal-hal itu juga bukan maksud saya agar orang menghindar-hindar dari nama (dan pernyataan) Arief. Saya hanya mencoba menjelaskan betapa jauhnya daya jangkau pengaruh penampilan seorang (seperti) Arief Budiman. Dan daya jangkau ini tidak terlepas dari jasa media-massa yang juga mempunyai kepentingan sendiri dengan diterbitkannya berbagai tulisan-tulisan tersebut.

Tanpa kombinasi dari (minimal) ke tiga faktor pendukung di atas (momen historis, seorang Arief Budiman, dan media-massa) sulitlah membayangkan bisa meledaknya kemeriahan perdebatan "sastra kontekstual" seperti yang kini kita saksikan. Hal itu dapat diperjelas pula dengan beberapa peristiwa lain dan beberapa pengandaian.

Mengapa baru belakangan ini saja Arief Budiman tampil sebagai tokoh "pelopor" faham "sastra kontekstual"? Apakah baru belakangan ini saja (setelah usainya Sarasehan Kesenian 1984) ia memikirkan dan menulis tentang hal-hal itu?

Saya tidak tahu kapan tepatnya Arief mulai memikirkan hal-hal yang belakangan dikenal umum dengan istilah "sastra kontekstual". Yang saya amati, Arief Budiman sudah menggumuli persoalan-persoalan yang senada dengan gagasan "sastra kontekstual" belasan tahun sebelumnya. Pada tahun 1968 dalam tulisannya "Metode Ganzheit dalam Kritik Seni" ia telah dengan sadar menentang faham

universal, walau lima tahun sebelumnya ia ikut menandatangani Manifes Kebudayaan yang mengunggulkan nilai universal. Perubahan pemikiran besar di antara selang waktu lima tahun sama sekali bukan hal yang aneh. Ini hanya menunjukkan bahwa ia, seperti semua orang lain yang sehat dan normal, mempunyai pemikiran yang dinamis dan terbuka pada berbagai kemungkinan. Dinamika perubahan seperti ini juga (wajar!) kita dapati di kalangan mereka yang menentang gagasan "sastra kontekstual", atau mereka yang menyesalkan Arief berubah (memperkembangkan lebih lanjut) gagasan dari Manifes Kebudayaan dan menganggap (karena tak mempelajari dengan baik) pemikiran Arief sejak Manifes Kebudayaan baru berubah tahun ini dengan gagasan "sastra kontekstual".

Perlawanan Arief terhadap nilai "universal", setidaktidaknya sejak tujuhbelas tahun yang lalu, itu tidak terhenti di situ saja. Hal ini dapat diamati pada Bagian Tujuh dalam buku ini. Jadi, sekali lagi, mengapa baru setengah tahun terakhir ini Arief Budiman (sejak geger metode Ganzheit pada akhir 1960-an) tampil sebagai tokoh (utama!) penentang faham "universal"? Jawabnya pasti ada banyak. Tapi dua hal yang menurut saya terpenting ialah: momen historis dan keterlibatan media-massa yang tidak begitu mendukung pada masa-masa yang lalu.

Pada tahun 1982 Arief Budiman menulis sebuah naskah ceramah "Karya Sastra yang Diciptakan untuk Orang yang Ada di dalam Sejarah" untuk Seminar Psikologi Kesenian di Yogyakarta. Dengan gamblang naskah itu mempersoalkan hal-hal yang kini menjadi persoalan "sastra kontekstual". Memang pada waktu itu Arief Budiman belum menggunakan istilah "sastra kontekstual", sebuah istilah yang jauh lebih pendek, praktis, dan ekonomis daripada judul naskah ceramahnya. Pasti bukan sekedar karena tidak digunakannya istilah itu saja, jika ternyata ceramah Arief tersebut tidak berekor polemik meriah seperti yang kini terjadi dengan "sastra kontekstual".

Momen historis sewaktu diselenggarakannya Seminar Psikologi Kesenian itu bukannya mentah, tapi mungkin juga belum cukup matang. Khalayak sastra mungkin sudah memikirkan apa-apa yang dibicarakan Arief, tapi mungkin belum diendapkan dan dihayati benar-benar. Tambahan pula sejauh saya tahu tidak ada satu penerbit pun di negeri ini hingga saat saya susun buku ini yang pernah menerbitkan naskah ceramah Arief tersebut. Karena itu gagasan Arief dengan cepat padam.

Dua perbandingan lain dapat segera disusulkan.

Dalam konteks sosial yang lain (masyarakat "Barat" dan masyarakat Indonesia di negeri "Barat") naskah ceramah Arief itu justru mendapat sambutan hangat. Naskah itu diterbitkan di jurnal *RIMA* (Vo. 16/No.2/1982) di Australia dan majalah *Kancah* (No. 10/Th. IV/1984) di Perancis.

Makalah pembicara lain dari Seminar Psikologi Kesenian yang sama pernah dipublikasikan di Indonesia tak lama setelah berakhirnya seminar tersebut. Tetapi penerbitan itu tidak terasa memberikan dampak apa-apa pada kemapanan pemikiran sastra kita selama ini. Mungkin karena gagasan-gagasan dalam makalah-makalah itu memang tidak menantang pemikiran yang sedang mapan? Atau mungkin juga karena ditulis bukan oleh ***seorang*** Arief Budiman? Atau ke dua-duanya?

Nampaknya kombinasi tiga faktor yang telah saya sebutkan tadi memang harus hadir bersama-sama untuk memungkinkan keberhasilan suatu gagasan alternatif mendapat perhatian, penghargaan, ataupun perlawanan yang berarti. Dengan penafsiran demikian bukan maksud saya mengecilkan hati banyak kaum muda yang dengan penuh idealisme berusaha mengajukan gagasan alternatif demi suatu perubahan sosial yang berarti. Bagi saya, penafsiran itu mengajarkan kepada kita untuk tidak mengumbar rasa kecewa jika tidak puas dengan hasil dari suatu usaha serupa

itu, gara-gara belum tersedianya momen historis yang tepat, atau karena ia bukan seorang Arief Budiman, dan kecilnya dukungan media-massa. Kesadaran akan keterbatasan konteks wilayah kerja kita merupakan salah-satu sumber kekuatan kita. Penampilan seorang Arief Budiman saja ternyata belum cukup memungkinkan keberhasilan itu. Sebaliknya tanpa seorang Arief Budiman, gagasan seperti "sastra kontekstual" mungkin sekali akan bernasib lain daripada yang kini kita saksikan. Sebuah ilustrasi lain dapat diketengahkan di sini untuk menjelaskan pokok fikiran yang tersebut belakangan ini.

Seperti sudah saya sebutkan di atas, selama ini Sarasehan Kesenian 1984 di Solo dianggap umum sebagai tempat kelahiran "sastra kontekstual", dan Arief Budiman sebagai ibu-kandung yang melahirkannya. Sudah saya jelaskan bahwa Arief Budiman telah belasan tahun mengemukakan gagasan yang serupa dengan "sastra kontekstual". Dan telah saya singgung pula bahwa selama berlangsungnya Sarasehan itu Arief tidak menyebut-nyebut istilah "sastra kontekstual".

Ada alasan yang cukup meyakinkan mengapa berbagai fihak pernah berfikir bahwa Arief Budiman melahirkan isu beristilah "sastra kontekstual" pada Sarasehan Kesenian 1984 di Solo. Pertama, pembicaraan saya pada sarasehan itu yang menggunakan istilah kunci "sastra kontekstual" diberitakan menyebar oleh media-massa, misalnya *Kompas* (29-10-1984), sebagai "mirip satu sama lain" dengan pembicaraan Arief. Kedua, dibandingkan dengan seorang Arief Budiman saya adalah seorang yang jauh lebih yunior (hampir dalam segala hal, termasuk "sastra"). Sehingga dengan membicarakan gagasan Arief, wajar jika orang sudah merasa membicarakan suatu kesatuan gagasan yang disebut "sastra kontekstual". Dan untuk membicarakan "sastra kontekstual", orang merasa cukup mengacu pada pernyataan-pernyataan Arief Budiman.

Agar tidak terjadi kesalahfahaman, diperlukan sedikit penjelasan tambahan tentang ke dua hal tersebut.

Penilaian bahwa pemikiran saya dan pemikiran Arief Budiman sebagai "mirip satu sama lain" tidaklah sepenuhnya keliru. Pembicaraan kami berdua menunjukkan perlawanan pada dominasi faham "universal" dalam kesusastraan Indonesia masa kini. Kemiripan itu bahkan tidak terbatas di situ saja, dan tidak terjadi "kebetulan". Sebabnya cukup sederhana, belakangan ini secara "diam-diam" saya telah banyak berguru pada pemikiran-pemikiran Arief Budiman, yang mungkin tidak diketahui oleh Arief Budiman sendiri.

Tetapi hal itu bukannya berarti pemikiran saya sudah setingkat dengan pemikiran "guru" saya. Juga tidak berarti sebagai si "murid" saya selalu dan sepenuhnya menyetujui segala pernyataan Arief Budiman. Tersedia cukup ruangan jarak di antara kami yang memungkinkan perbedaan pendapat. Dan Arief Budiman selama ini tak mendesak-desak saya untuk sekedar membuntuti pendapatnya. Lagi pula Arief bukanlah satu-satunya fihak yang saya jadikan semacam "guru" saya.

Bagaimana dengan perbedaan pengertian kami dalam menggunakan istilah "sastra kontekstual"? Sejauh yang dapat saya teliti (yang masih perlu dikoreksi Arief, jika ternyata tidak tepat), sejak Sarasehan Kesenian 1984 Arief Budiman menggunakan istilah "sastra kontekstual" terutama (tidak hanya) dalam pengertian *sejenis karya* sastra. Sementara saya menggunakan istilah yang sama dalam pengertian *sejenis pemahaman* atas berbagai seluk-beluk kesusastraan , termasuk (tapi tak hanya) karya sastra. Arief berbicara terutama tentang karya sastra yang bercorak tertentu yang dibandingkannya dengan karya sastra dengan corak lain ("universal"). Sedangkan saya berbicara tentang pemahaman tentang kesusastraan yang saya bandingkan dengan pemahaman dengan corak lain ("universal").

Pada intinya, ke dua pengertian ini sebenarnya tidak saling bertentangan, tapi saling melengkapi. Arief berbicara secara (relatif) lebih khusus tentang proses penciptaan karya sastra yang ditujukan "untuk orang yang ada di dalam sejarah". Saya berbicara secara (relatif) lebih umum tentang pemahaman seluk-beluk kesusastraan (termasuk karya sastra) yang hanya ada di dalam sejarah manusia.

Tentang perbedaan pengertian yang saling melengkapi ini akan saya susulkan sedikit tambahan catatan lagi menjelang berakhirnya catatan pendahuluan ini. Untuk sementara, cukuplah saya tegaskan betapa pentingnya penampilan seorang Arief Budiman yang memungkinkan melambungnya populeritas "sastra kontekstual". Beberapa pengandaian dapat diangkat untuk memperjelas masalah.

Pengandaian pertama: seandainya *seorang* Arief Budiman tidak hadir dalam Sarasehan Kesenian 1984, dan tidak mempersoalkan sama sekali pembicaraan dan sarasehan itu, akan terlahirkah suatu perdebatan seperti perdebatan "sastra kontekstual" itu? Mungkin ada, tetapi akan semeriah perdebatan "sastra kontekstual" inikah? Dan jika benar akan ada, isu "sastra kontekstual" itukah yang muncul dari Sarasehan Kesenian 1984 di Solo?

Pengandaian kedua: apa yang terjadi seandainya setelah hadir pada Sarasehan Kesenian 1984 di Solo itu Arief Budiman lebih suka memilih istilah "sastra dangdut" yang dilontarkan Yudhistira Ardi Noegraha, atau "sastra kagunan" yang dilontarkan Y.B. Mangunwijaya untuk meneruskan pernyataan-pernyataan Arief yang melawan faham "universal"? Mungkin sekali istilah-istilah itulah yang kini menjadi istilah kunci perdebatan sastra kita.

Saya teringat akan pengalaman saya pada satu atau dua bulan pertama sesudah melontarkan istilah "sastra kontekstual" di Solo. Sewaktu perdebatan "sastra kontekstual" mulai berkembang, lebih dari sekali saya menghadapi kesulitan untuk melibatkan diri lebih jauh dalam perdebatan

itu lewat tulisan-tulisan pendek di media-massa cetak. Lebih dari satu penerbit media-massa cetak yang besar di Indonesia menolak tulisan saya. Alasan penolakan yang pernah dikemukakan pada saya bukannya karena tulisan saya dianggap tidak cukup berbobot. Tetapi karena soal "sastra kontekstual" dianggap sudah selesai, sudah berlalu pada Sarasehan Kesenian 1984, dan sudah tidak aktual lagi untuk diterbitkan. Pendapat itu dalam waktu beberapa hari saja mereka ubah sendiri, karena mereka menerima naskah tulisan Arief Budiman tentang pokok yang sama "sastra kontekstual". Tulisan-tulisan Arief dimuat. Dengan demikian persoalan "sastra kontekstual" tidak padam dalam waktu singkat.

Reaksi pertama saya pada pengalaman itu ialah rasa kecewa, karena diperlakukan "kurang adil". Tapi lama kelamaan saya sadar bahwa kekecewaan itu tidak perlu. Pengalaman itu justru mendukung tesa saya tentang konteks tertentu yang menentukan nasib suatu teks tertentu dalam konteks tersebut. Nasib suatu teks tidak benar-benar ditentukan oleh nilai "di dalam karya itu *sendiri*", tetapi oleh komposisi konteks di-"luar"-nya: siapa yang bicara, kepada siapa, bagaimana bicaranya, kapan dan di mana bicaranya. Arief Budiman yang mengetahui pengalaman saya itu merasa "risi" dan kurang enak. Lebih dari sekali ia berusaha "mengangkat" nasib saya, agar ia tidak menjadi satu-satunya juru-bicara perihal "sastra kontekstual". Pertolongan Arief yang simpatik ini sangat menghibur, walau ada batasnya. Sebab seorang diri saja, seorang Arief Budiman pun tidak dapat mengendalikan suatu situasi sosial semaunya.

Semua yang terurai di atas menggarisbawahi penafsiran saya tentang tiga faktor terpenting yang memungkinkan tumbuhnya perdebatan "sastra kontekstual" dalam bentuk, isi dan daya jangkau seperti yang kini kita saksikan. Dalam sisa ruang yang berikut saya ingin merenungkan lebih jauh

permasalahan *gagasan* yang muncul dengan *istilah* "sastra kontekstual" itu.

ISTILAH DAN GAGASAN

Telah disebutkan pada awal catatan pendahuluan ini, gagasan "sastra kontekstual" tidak terikat dan tidak tertutup pada serangkaian dogma atau rumusan formal dari suatu organisasi. Gagasan-gagasan yang bernaung di bawah istilah "sastra kontekstual" itu boleh-boleh saja mempunyai keragaman versi yang batas-batas kemekaran atau pengembangannya sulit ditentukan secara pasti. Apa yang menyatukan mereka ialah perlawanan terhadap (dominasi) faham "universal" dalam kesusastraan Indonesia kini dan digunakannya istilah "sastra kontekstual".

Memahami dinamika perkembangan (dalam konteksnya) gagasan-gagasan yang disebut dengan istilah "universal" tidak kalah pentingnya daripada memahami hal serupa untuk gagasan yang disebut "kontekstual". Walau (tidak seperti "kontekstual") istilah "universal" pernah menjadi istilah penting dalam suatu atau beberapa rumusan formal yang mengungkapkan keyakinan suatu kelompok, istilah "universal" (seperti juga "kontekstual") bukan barang yang statis atau mati.

Kalau sekarang ada beberapa fihak yang cenderung menganggap H.B. Jassin sebagai "paus" sastra "universal", kita perlu menengok setidak-tidaknya (bukan hanya) tulisan H.B. Jassin "Humanisme Universal" yang ditulisnya pada tanggal 15 Desember 1951, dan pernah diterbitkan dalam bukunya *Kesusastraan Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei I* (1962, Jakarta: Gunung Agung, halaman 68-71). Tulisan itu tidak saja membantu kita memahami dinamika pertumbuhan faham "universi(a)l" secara kontekstual. Tetapi juga sepercik perspektif "kontekstual" pemahaman H.B. Jassin sendiri.

Menurut Jassin, istilah "humanisme" untuk pertama kali dipakainya dalam kata pengantar pada penerbitan *Gema Tanah Air* (1948). Apa yang ditulisnya di situ, menurut Jassin sendiri, merupakan reaksi kritis atas pemikiran "humanisme" yang ditulis dalam *Gema Suasana* di awal tahun 1948. Menurut Jassin, beberapa seniman Indonesia (Asrul Sani, Chairil Anwar, Mochtar Apin, Rivai Apin, dan Baharudin) yang bekerja sama dengan beberapa redaktur berkebangsaan Belanda di balik penerbitan *Gema Suasana* telah tanpa sadar dijadikan "alat politik Belanda, yakni melemahkan semangat perlawanan yang berakar pada nasionalisme yang berkobar menentang Belanda" (halaman 68). Pendek kata, Jassin tidak setuju dengan faham "humanisme (universil)" yang dikembangkan waktu itu. Sebab, menurut kata-kata Jassin sendiri, "humanisme" apalagi yang dipertegas dengan embel-embel "universil", tidak mempersoalkan kemanusiaan "di Indonesia saja, tapi lebih luas, persaudaraan seluruh dunia" (halaman 69).

Namun, "humanisme (universil)" yang ditentang Jassin pada tahun 1948, kemudian didukungnya ketika "humanisme (universil)" itu diangkat oleh Surat Kepercayaan Gelanggang dua tahun kemudian. Jassin menjelaskan perubahan sikapnya sebagai berikut:

> "Saja bukan tidak setudju dengan perikemanusiaan . . . jang dinafaskan Gema Suasana, tapi datangnja mendului zaman dan jang tidak bisa dimaafkan ialah karena Belanda dengan sadar memarakkan djiwa humanisme ini, djustru untuk membantu siasatnja menaklukkan kembali Indonesia, jang ternjata untuk kedua kalinja dengan aksi militernja jang kedua pada achir tahun 1948 itu djuga" (halaman 69).

Jassin hanya mau mendukung "humanisme universil" ala Surat Kepercayaan Gelanggang, setelah "penjerahan kedaulatan, tatkala kita tidak lagi berhadapan dengan Belanda

dan dunia sungguh-sungguh terbuka luas buat kita" (halaman 69). Di sini saya tidak setuju dengan Jassin.

Uraian Jassin memberikan kesan, seakan-akan dengan "penjerahan kedaulatan" formal kenegaraan itu, maka alam fikir dan budaya di Indonesia yang tadinya terjajah secara parah berpuluh tahun dengan sendirinya, dengan otomatis, ikut terbebas, berdaulat dan merdeka. Seakan-akan suatu peristiwa yang biasanya disebut dengan istilah "politik" dengan sendirinya, langsung, atau pasti menentukan perubahan peristiwa dalam bidang yang disebut "sastra". Seperti telah saya singgung di depan, saya tidak menyangkal pasti ada hubungan di antara dua bidang kegiatan itu, namun tidak sedemikian sederhana, langsung, dan otomatis.

Bahkan saya tidak yakin jika dikatakan bahwa "budaya" (apalagi "sastra" pada khususnya) yang hidup di Indonesia saat ini (lebih dari 35 tahun setelah "penjerahan kedaulatan") sudah "merdeka" atau "bebas" dari warisan "budaya" dan "sastra" para bekas penjajah, walau tidak dalam takaran yang sama. Saya tidak mempersoalkan apakah hal itu harus sepenuhnya disesalkan atau disyukuri. Saya hanya mempersoalkan masih ada atau tidaknya sisa-sisa kekuatan penjajahan itu dalam kehidupan (sastra) kita masa ini. Saya malah lebih percaya pada pendapat yang mengatakan bahwa penjajahan di Indonesia masa lalu itu telah berlanjut dalam bentuk-bentuk yang baru oleh kekuatan-kekuatan baru yang tidak harus berkebangsaan Belanda. Kita tidak perlu tergesa-gesa, atau seperti yang dikatakan Jassin hampir 35 tahun yang lalu: "mendului zaman" dengan merontokkan sikap kritis terhadap faham "(humanisme) universal" hanya karena adanya suatu upacara resmi "penjerahan kedaulatan" 36 tahun yang lalu.

Perlawanan terhadap gagasan "universal" di Indonesia saja sudah muncul jauh sebelum istilah "sastra kontekstual" dipakai secara laris seperti belakangan ini. Apalagi di luar wilayah Indonesia yang telah mengekspor gagasan-gagasan se-

perti "universal" dan "kontekstual" tersebut. Sayang saya belum mampu memahami, apalagi menguraikan, sejarah pertumbuhan gagasan-gagasan itu secara memadai. Yang jelas, perlawanan terhadap faham "universal" seperti itu tidak dimonopoli oleh atau baru berawal pada masa terjadinya bentrok antara kelompok Manifes Kebudayaan dan Lekra pada tahun-tahun menjelang pergantian kekuasaan dari Orde Lama ke Orde Baru.

Untuk memahami pergolakan dalam kesusastraan Indonesia pada tahun-tahun itu saja sudah teramat sulit bagi seorang seperti saya yang baru mulai belajar tentang kesusastraan sesudah berakhir dan terkuburnya perdebatan Manifes Kebudayaan dan Lekra tersebut. Beberapa fihak yang pernah mempelajari kesusastraan kita pada kurun waktu itu (misalnya Keith Foulcher dan A. Teeuw) atau yang pernah menyaksikan sendiri (misalnya Rustandi Kartakusuma) menegaskan bahwa pada waktu itu tidak hanya ada dua corak (nilai) kesusastraan belaka, Manifes Kebudayaan dan Lekra, seperti yang kini banyak dibayangkan orang.

Tanpa pemahaman yang cukup tentang soal-soal tersebut, *suatu* kesusastraan yang kini berjaya akan (di-)tampil(-kan) seakan-akan sebagai salah-satu dari dua (saja!) corak kesusastraan , atau bahkan satu-satunya corak kesusastraan yang "baik" dan "benar" dalam sejarah kesusastraan kita. Dalam hubungan ini dapat kita petik suatu hikmah dari tulisan Ignas Kleden "Kebudayaan: Agenda buat Daya cipta" *(Prisma*, No. 1/Th.XIV/1985, halaman 73-88), setelah duapuluh tahun "sastra universal" menjadi jaya.

Tulisan Ignas Kleden tidak secara khusus membahas kesusastraan Indonesia, apalagi "sastra kontekstual". Tapi ada bagian dari tulisan itu yang membahas masalah sastra(wan) Indonesia, sementara persoalan "sastra kontekstual" disinggungnya dengan simpatik dalam satu kalimat saja. Khusus dalam hubungannya dengan masalah yang kini kita

bahas, perhatian yang khusus saya arahkan pada catatan-kaki nomor 9 yang cukup panjang dalam tulisannya itu (halaman 77). Di situ Ignas membahas pemahaman "kebudayaan nasional" menurut apa yang lebih dari sekali disebutnya "para seniman Indonesia". Padahal yang diperhitungkan oleh Ignas Kleden sebagai *para* seniman dan cendekiawan Indonesia *hanyalah suatu* kelompok dari sejumlah kelompok seniman dan cendekiawan Indonesia pada tahun-tahun 1950-an dan 1960-an. Yakni suatu kelompok yang mengunggulkan nilai "universal". Sedang kelompok-kelompok lain (mungkin tanpa disengaja) tidak diperhitungkannya sama sekali. Dengan kritik kecil ini saya tidak bermaksud mengurangi penghargaan saya pada hal-hal lain yang ditulis Ignas Kleden secara keseluruhan. Saya ingin menekankan betapa lambannya perjalanan suatu penjelasan berkepala dingin yang bisa memaparkan sejarah perkembangan sastra kita secara lebih memadai, setidak-tidaknya pada kurun waktu tahun 1960-an. Entah, kapan kita harus menanti terbongkarnya pemahaman dan penjelasan seperti itu.

Dengan pemahaman yang masih samar-samar itu, saya tidak menolak pernyataan beberapa fihak yang mengatakan bahwa apa yang disajikan oleh penganjur gagasan "sastra kontekstual" bukanlah sesuatu yang "baru". Juga untuk sejarah kesusastraan Indonesia. Apalagi beberapa dari fihak yang berpendapat demikian adalah orang-orang yang saya kenal sebagai tokoh-tokoh kawakan (berkebangsaan asing maupun Indonesia) dalam bidang studi Indonesia pada umumnya dan kesusastraan Indonesia khususnya. Sayang, orang-orang tersebut tidak menjelaskan pendapatnya lebih jauh, dan saya tidak berkesempatan mengorek pendapat mereka lebih banyak. Saya sendiri sadar, penjelasan seperti itu terlalu kompleks dan penting untuk dikemukakan secara pribadi kepada saya saja. Semoga kita tidak harus menunggu terlalu lama akan datangnya penjelasan yang

cukup lengkap dari orang-orang seperti yang saya ceritakan itu.

Malah ada yang berpendapat lebih jauh. Dikatakannya bahwa perdebatan "universal" lawan "kontekstual" semestinya dianggap sebagai persoalan yang sudah "selesai". Terhadap pendapat seperti ini saya tidak setuju.

Masih berkobarnya perdebatan "sastra kontekstual" setidak-tidaknya hingga tulisan ini saya susun, cukup membuktikan masih belum selesainya masalah tersebut. Malahan khusus dalam konteks perdebatan beristilah "sastra kontekstual" ini, saya merasa masih mentahnya perdebatan tersebut.

Sebagian dari wajah kementahan itu tampak dari berbagai kesalahfahaman fihak-fihak yang ikut terlibat dalam perdebatan ini, baik dari mereka yang bermaksud menentang maupun yang bermaksud mendukung "sastra kontekstual". Karena itu dalam beberapa kesempatan baik Arief Budiman maupun saya secara terpisah membuat beberapa penjelasan ulang tentang beberapa pokok gagasan "sastra kontekstual", agar bisa difahami fihak-fihak yang berminat secara lebih baik, tanpa keharusan menyetujuinya. Tentu saja, kementahan perdebatan itu tidak dapat dianggap bersumber dari kementahan pemahaman satu fihak (misalnya "penanggap") dalam perdebatan yang bersangkutan. Menurut hemat saya pula, usaha mematangkan yang masih mentah itu juga bukan tanggung jawab satu fihak saja.

Dengan demikian kita menghadapi suatu yang agak "aneh": sesuatu yang dianggap sudah tidak baru lagi, tapi juga dianggap mentah. Masalahnya, saya kira, bukan saja karena proses pematangan suatu gagasan mendasar membutuhkan waktu yang lama. Apa yang sudah tidak baru itu mungkin pernah matang, atau setidak-tidaknya setengah matang. Tetapi karena hidup di tengah kancah sosial dan gelombang sejarah yang tidak statis, apa yang sudah (setengah)

matang itu bisa timbul-tenggelam, bisa mentah atau setengah mentah lagi. Upaya menjelaskan riwayat timbul-tenggelamnya nasib gagasan yang menjadi nenek-moyang gagasan "sastra kontekstual" secara lebih konkrit dan terinci layak menjadi bagian dari kerja kita yang berminat memahami sejarah kesusastraan kita secara memadai.

Tujuan utama saya menyebut gagasan "sastra kontekstual' sebagai sesuatu yang agak "mentah" merupakan pernyataan harapan dan keyakinan bahwa gagasan "sastra kontekstual" itu masih dapat atau akan berkembang lebih jauh dan lebih mendalam lagi. Apa yang selama ini telah diperdebatkan (moga-moga, saya berharap) masih merupakan bagian kecil dari suatu proses yang panjang. Masih merupakan "bab pendahuluan" untuk suatu buku sejarah yang tebal.

Tujuan utama saya menyebut gagasan "sastra kontekstual" sebagai sesuatu yang tidak baru lagi merupakan pengakuan bahwa gagasan (atau lebih tepatnya: sumber-sumber gagasan) yang bercorak "sastra kontekstual" sudah dikembangkan oleh berbagai fihak di berbagai masyarakat dan berbagai zaman menjadi berbagai (versi) bangunan pemikiran yang tidak selalu bertampang kembar. Di berbagai masyarakat dan berbagai zaman itu, gagasan yang secorak "sastra kontekstual" telah menjawab berbagai ragam tantangan zaman yang berbeda-beda.

Itu sebabnya, betapa pun "sastra kontekstual" punya nenek-moyang dan sejarah yang panjang, gagasan itu tetap unik sebagai anak zaman sekarang ini. Anak cucu bukanlah fotokopi atau jailangkung bagi roh para nenek-moyang.

Itu pula sebabnya pusat perhatian dalam buku ini dibatasi pada perdebatan yang secara langsung membentuk bangunan pemikiran beristilah-kunci "sastra kontekstual". Itu pula sebabnya, perdebatan "sastra kontekstual" dalam buku ini disajikan dengan cara agak "menyederhanakan" pemisahan fihak-fihak yang berdebat menjadi dua. Di satu fihak ditampilkan gagasan para pengumpan perdebatan

(Arief Budiman dan saya sendiri) dan fihak-fihak lain sebagai penyambut atau penanggap umpan perdebatan beristilah kunci "sastra kontekstual" itu.

Orang boleh mempertanyakan: sedemikian pentingkah istilah kunci itu? Jawaban "ya" atau "tidak" saja pasti tidak cukup.

Berbagai gagasan yang pernah dibentuk ternyata punya kemiripan yang tidak kecil dengan gagasan "sastra kontekstual", sekali pun mereka tak menyinggung-nyinggung istilah tersebut. Selain itu, belakangan ini beberapa rekan menyaksikan adanya keasyikan beberapa pengamat sastra untuk mengobral istilah "sastra kontekstual" itu secara berlebihan. Kalau kecenderungan mengobral istilah "sastra kontekstual" itu berlanjut berlarut-larut bukannya mustahil istilah itu dalam waktu yang relatif singkat menjadi klise yang basi, seperti yang mungkin sedang dialami istilah-istilah lain seperti "pembangunan" atau "modern".

Di fihak lain, istilah "sastra kontekstual" telah membuktikan keunggulannya. Istilah itu tidak saja ikut menyebabkan berkembang-biaknya sejumlah tak kecil esei di media-massa dengan corak tertentu. Tapi juga telah memungkinkan dipersatukannya sejumlah gagasan tertulis untuk bersama-sama menjadi suatu bangunan pemikiran di bawah naungan satu rubrik: perdebatan "sastra kontekstual". Munculnya kecenderungan di antara beberapa fihak untuk mengobral istilah "sastra kontekstual" itu sendiri sedikit atau banyak membuktikan kekuatan atau daya(-pikat) istilah tersebut.

Dengan menampilkan gagasan-gagasan Arief Budiman dan saya saja sebagai fihak "pengumpan" awal perdebatan "sastra kontekstual" tidaklah berarti gagasan-gagasan ke duanya harus dianggap sepenuhnya seragam dan bercorak tunggal. Hal ini telah saya singgung sedikit di atas. Perbedaan penekanan pengertian "sastra kontekstual" di antara kami

berdua mungkin perlu dijelaskan sedikit lebih banyak lagi. Perbedaan itu bisa dan mungkin malah sudah menimbulkan beberapa kesalahfahaman atau kebingungan beberapa penanggap yang menduga atau mengharapkan adanya hanya satu versi faham "sastra kontekstual".

Orang bisa-bisa saja bingung – dan tak perlu disalahkan jika memang bingung – jika mencari sambungan di antara pengertian Arief Budiman yang "mencari sastra yang berpijak di bumi: sastra kontekstual" (*Horison*, Januari 1985) dan pernyataan yang telah berulang-ulang saya sodorkan sejak Sarasehan Kesenian 1984 bahwa semua karya sastra tidak bisa tidak "kontekstual", tidak ada satu pun yang "universal" (*Pikiran Rakyat*, 29-10-1984).

Orang bisa bingung: jika semua karya sastra memang "kontekstual", mengapa harus diperdebatkan pada "sastra universal"? Dan mengapa Arief berharap sastrawan agar menciptakan karya sastra "untuk orang yang ada di dalam sejarah", atau yang "berpijak di bumi", atau "kontekstual"?

Menjawab pertanyaan yang pertama relatif lebih mudah daripada menjawab pertanyaan kedua. Dalam versi pemahaman saya, "sastra kontekstual" tidak mempersoalkan karya sastra itu sendiri, tetapi pemahaman tentangnya. Walau semua karya sastra sudah dengan sendirinya "kontekstual", namun tidak semua bahkan sangat sedikit sekali pemahaman tentangnya yang "kontekstual" (mengkaji hubungan timbal-balik antara karya itu dengan konteks sosial-historisnya). Karena itulah dirasakan perlunya perdebatan pemahaman atau faham "kontekstual" lawan "universal".

Untuk menjawab pertanyaan kedua, kita perlu memahami sedikit kompleksitas hubungan dua atau beberapa konteks untuk setidak-tidaknya sebuah karya sastra. Nanti akan berusaha saya jelaskan bahwa konteks yang diperma-

salahkan dalam pernyataan Arief tidak selalu sama dengan yang saya perbincangkan.

Setiap karya sastra yang hadir di bumi ini tidak bisa tidak *tercipta* dari suatu konteks sosial-historis yang terbatas ruang dan waktunya. Karena itu, telah beberapa kali saya nyatakan bahwa semua karya sastra bersifat kontekstual, dalam pengertian terkait oleh *suatu* batas-batas dinamika kehidupan masyarakat yang punya sejarah tertentu. Karena itulah pemahaman suatu karya sastra secara kontekstual (dengan mengaitkan konteks sosial-historis yang bersangkutan) tidak saja dapat, tetapi juga mutlak perlu, untuk semua karya sastra.

Dengan kata lain, tidak ada karya sastra yang tidak dapat difahami dengan mengaitkannya pada suatu konteks tertentu, sebab tak ada karya sastra yang tak berkonteks.

Tetapi konteks kehidupan manusia tidak satu dan tidak seragam. Di sinilah kita mulai memasuki suatu kompleksitas masalah. Adanya berbagai ragam konteks, memungkinkan adanya penyampaian atau penerimaan/pemahaman (tetapi *bukan penciptaan)* suatu karya sastra yang tidak kontekstual. Di sinilah, pada konteks permasalahan seperti inilah, pernyataan-pernyataan Arief Budiman terasa sangat penting.

Misalnya saja, sebuah puisi yang (tidak bisa tidak) kontekstual ketika diciptakan seorang penyair di Jakarta, mungkin kontekstual juga untuk disampaikan dan difahami rekan-rekan terdekatnya di lingkungan Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Hal ini dimungkinkan karena sejarah pengalaman bersastra sang sastrawan dan rekan-rekannya tadi terbentuk dalam suatu konteks yang kurang lebih sama. Tetapi puisi yang sama bisa tidak kontekstual jika disampaikan kepada suatu publik di luar lingkungan Taman Ismail Marzuki yang merasa asing pada konteks sastra mutakhir yang disosialisasikan di lingkungan Taman Ismail Marzuki

tersebut. Publik yang merasa asing dengan pertumbuhan kesusastraan yang membentuk puisi tadi bisa dijumpai di berbagai kota kecil yang jauh dari Jakarta atau bahkan jauh dari Indonesia. Tapi juga bisa dijumpai di beberapa kampung miskin di Jakarta sendiri. Bahkan sudah sering kita dengar pernyataan betapa banyaknya kaum sekolahan, negarawan, atau teknokrat penting di berbagai kota di Indonesia (termasuk di Jakarta sendiri) yang merasa tak faham dan tak bisa menghargai banyak puisi yang disanjung-sanjung di lingkungan Taman Ismail Marzuki.

Contoh lain untuk suatu karya sastra yang tidak kontekstual ketika disampaikan kepada suatu publik dapat diamati juga dari peristiwa yang sedikit berbeda. Kesusastraan yang terbentuk dan membentuk konteks tertentu di lingkungan Taman Ismail Marzuki ternyata menyebar ke beberapa lingkungan lain di luar kota Jakarta, sebagaimana juga apa yang terbentuk di Taman Ismail Marzuki itu tidak lepas dari dampak pertumbuhan *literature* di beberapa lingkungan di benua Eropa dan Amerika.

Di kota-kota besar seperti Bandung, Semarang, Yogyakarta, Surabaya, atau Ujung Pandang kita bisa menjumpai sastrawan yang sejarah pengalaman bersastranya kurang-lebih merupakan konteks bersastra seperti di Taman Ismail Marzuki. Di lingkungan sastrawan di kota-kota itu, puisi yang dapat difahami dan dihargai di Taman Ismail Marzuki mungkin sekali dapat juga mereka fahami dan hargai. Sebaliknya, puisi-puisi para sastrawan di kota tersebut mungkin juga kontekstual jika disampaikan di Taman Ismail Marzuki. Tetapi apa yang terjadi dengan puisi-puisi para sastrawan di kota-kota itu ketika disampaikan kepada publik yang hidup di sekitar mereka sendiri? Kadang-kadang bisa cocok, atau kontekstual, tapi sering tidak. Tergantung sejauh mana publik di kota-kota yang jauh dari Taman Ismail Marzuki itu bersosialisasi dengan kesusastraan yang ditumbuhkan di Taman Ismail Marzuki.

Para sastrawan di berbagai daerah yang jauh dari Jakarta seringkali dikatakan "terasing dari lingkungannya", karena mereka lebih banyak bersosialisasi dengan pertumbuhan sastra sosial-budaya di Jakarta, daripada dengan apa yang hidup di daerah mereka sendiri. Karena itulah karya-karya sastra mereka cenderung (tidak selalu) tidak kontekstual untuk masyarakat di sekeliling mereka. Contoh ekstrim yang sering dinyatakan beberapa pengamat ialah banyaknya karya sastra dari para sastrawan di kota-kota kecil yang memasalahkan persoalan-persoalan hidup di kota Jakarta (kemacetan lalu-lintas, irama hidup dan kerja yang serba tergesa-gesa, dan sebagainya). Bandingkan pula dengan beberapa puisi karya sastrawan Indonesia yang hidup di lintasan katulistiwa, tapi mengiaskan "putih" sebagai "salju". Berbeda dari para sastrawan di pusat-pusat kesenian di Jakarta yang mempunyai cukup pranata sosial untuk membentuk konteks yang memungkinkan penciptaan karya sastra yang kontekstual untuk lingkungan terdekat mereka, banyak para sastrawan di luar Jakarta yang pada tahap menciptakan (jangankan menyampaikannya) karya sastra saja tergantung pada konteks kesusastraan dan sosialisasi pranata yang terpusat di Jakarta. Karena itu secara relatif dapat dikatakan karya-karya sastra para sastrawan di luar Jakarta cenderung lebih tidak kontekstual daripada karya-karya sastra dari Jakarta untuk lingkungan terdekat masing-masing maupun untuk masyarakat Indonesia pada umumnya.

Dari uraian sederhana tentang suatu masalah yang kompleks di atas, kita dapat menarik semacam kesimpulan sebanyak tiga butir.

Pertama, istilah "sastra" seperti dalam "sastra kontekstual" membuka peluang terjadinya kesalahfahaman. Istilah "sastra" itu bisa dianggap sebagai kependekan dari "kesusastraan", bisa juga dianggap kependekan dari "karya sastra". Apa yang selama ini sering saya sebut "sastra kon-

tekstual" terutama berarti pemahaman atas kesusastraan dengan meninjau kaitan mutlak kesusastraan itu pada konteks sosial-historisnya. Apa yang (terutama pada awal perdebatan) disebut Arief Budiman sebagai "sastra kontekstual" nampaknya tepat difahami sebagai karya sastra yang sesuai dengan konteks sosial-historis masyarakat di sekeliling tempat terciptanya karya itu.

Kedua, ucapan "semua karya sastra bersifat kontekstual" yang selama ini sering saya nyatakan (dan kemudian juga dinyatakan Arief Budiman) ternyata hanya mengungkap sebagian atau separuh dari permasalahan yang seharusnya dijelaskan. Pernyataan semacam itu ternyata membutuhkan penjelasan tambahan. Sebab nyatanya setiap karya sastra juga bisa tidak kontekstual. Suatu karya sastra pasti kontekstual untuk suatu konteks. Tetapi suatu karya sastra hanya bisa kontekstual dalam satu atau beberapa konteks saja, tidak bisa untuk segala konteks. Dengan kata lain tidak bisa "universal", dan tentang hal ini semua pernyataan Arief Budiman maupun pernyataan saya bersifat saling mendukung atau melengkapi.

Tapi harus diingat pula, jikalau terjadi penyampaian karya sastra yang tidak kontekstual dengan publiknya, peristiwa itu tetap dapat dipelajari dan difahami secara kontekstual. Kita dapat mempelajari sebab-musabab, proses, dan dampak terjadinya peristiwa itu dengan meninjau hubungan konteks yang melahirkan karya itu dan konteks sosial-budaya (termasuk "sastra") publik yang bersangkutan.

Beberapa di antara para penanggap perdebatan "sastra kontekstual" pernah mengeluh. Menurut mereka, perdebatan "sastra kontekstual" sebagian besar terdiri dari uraian-uraian teoritis yang abstrak. Lalu mereka berusaha mempertanyakan atau mencari jawab atas pertanyaan mana sebenarnya karya-karya sastra yang dapat dijadikan contoh

konkrit sebagai karya sastra "kontekstual" dan mana yang "universal".

Usaha seperti ini, saya yakin, merupakan usaha yang sia-sia. Bukan karena sulit untuk mendapatkan jawaban atas pertanyaan itu. Tetapi pertanyaan itu sendiri didasarkan pada asumsi atau pemikiran yang keliru, sehingga jawabnya tidak ada, atau tidak pernah bisa benar kalau pun dianggap bisa ada.

Jika uraian-uraian teoritis dalam perdebatan "sastra kontekstual" hendak dilengkapi dengan contoh-contoh yang konkrit, semestinya contoh yang dicari bukanlah karya-karya sastra, tetapi pemahaman atas kesusastraan (misalnya) dalam bentuk ulasan-ulasan yang kontekstual tentang suatu karya sastra (atau seluk-beluk kesusastraan lainnya). Tidak ada satu pun karya sastra yang "universal" untuk disebutkan sebagai contohnya. Juga tidak ada satu pun karya sastra yang "kontekstual" sebagai karya sastra itu *sendiri*. Yang ada hanyalah karya-karya sastra, semua karya sastra, yang kontekstual *untuk suatu atau beberapa konteks tertentu*. Jadi untuk menyebut contoh karya sastra yang kontekstual, tidak dapat hanya disebutkan judul karya-karya sastra belaka. Harus diuraikan pula konteksnya. Karya-karya sastra yang tidak kontekstual untuk suatu atau beberapa konteks tertentu bukanlah karya sastra yang "universal".

Ketiga, batas-batas suatu konteks sosial-historis (yang menentukan "kontekstual" atau "tidak kontekstual"nya) suatu karya sastra tidak identik dengan batas-batas wilayah geografis atau batas-batas kewenangan administratif kenegaraan/kebangsaan suatu lingkungan hidup masyarakat. Seperti telah terurai di atas, sebuah karya sastra yang tercipta di Jakarta bisa "kontekstual" untuk disampaikan kepada publik di luar wilayah Jakarta atau Indonesia. Tetapi pada saat yang sama bisa "tidak kontekstual" dengan suatu atau beberapa kelompok warga kota Jakarta sendiri.

Pada tahap-tahap perkembangan berikutnya, gagasan atau perdebatan "sastra kontekstual" barangkali layak mempelajari lebih konkrit susunan dan komposisi konteks-konteks yang beraneka ragam di Indonesia yang menuntun pertumbuhan sejarah kesusastraan-kesusastraan kita.

Sebagai penutup, nampaknya perlu ditekankan kembali betapa "muda" atau "mentah"nya perdebatan "sastra kontekstual" yang kini sempat berkembang. Kementahan itu bukanlah tanggung jawab atau kesalahan satu atau dua orang yang pernah terlibat dalam perdebatan ini. Hal ini lebih adil difahami sebagai perwujudan dari suatu konteks sosial-historis kehidupan kita masa ini, yang menjadi medan gelanggang berlangsungnya perdebatan "sastra kontekstual".

Harus diingat pula, dalam kadar yang berbeda-beda, banyak di antara mereka yang terlibat (termasuk pendukung) perdebatan "sastra kontekstual" adalah orang-orang yang pemikirannya selama belasan tahun pernah dibentuk oleh faham "universal". Peralihan dari satu corak pemikiran yang mendasar ke pemikiran dengan corak yang sangat berbeda bukannya tanpa masalah.

Ada suatu hikmah yang saya amati dari pengalaman terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual" selama ini. Perdebatan tersebut merupakan proses pematangan suatu pemikiran, dan fihak yang amat berjasa dalam proses ini tidak hanya mereka yang menjadi penganjur awal, ataupun pendukung gagasan "sastra kontekstual", tetapi juga mereka yang secara serius mengajukan serangan-serangan terhadap gagasan tersebut. Serangan yang serius menantang pendukung gagasan "sastra kontekstual" untuk berfikir lebih keras, tidak sekedar untuk mempertahankan pendapatnya semula tetapi juga mempertimbangkan kembali pendapat-pendapat tersebut. Musuh yang kokoh tetapi tidak menghancurkan kita, bunyi suatu pepatah, justru akan semakin memperkokoh dan menyehatkan kita.

BAGIAN DUA

UMPAN PERTAMA

PENGANTAR SINGKAT

Bagian Dua dari buku ini menyajikan sejumlah gagasan "sastra kontekstual" yang menjadi umpan (pertama) bagi perdebatan dalam kesusastraan Indonesia mutakhir sejak pergantian tahun 1984-1985, yang masih berlanjut pada saat buku ini disusun.

Sejumlah karangan yang saya sebut-sebut sebagai "umpan pertama" ini bersarang pada pembicaraan dalam Sarasehan Kesenian, 28-29 Oktober 1984 di Solo. Belahan pertama dari Bagian Dua dalam buku ini merupakan (transkripsi dan revisi) uraian Arief Budiman dan saya sebagai pembicara-pembicara dalam sarasehan tersebut. Belahan kedua merupakan ulasan lebih lanjut yang dibuat Arief Budiman seusai sarasehan itu, tentang pokok yang kurang-lebih sama. Karena itu ulasan Arief Budiman ini juga dimasukkan dalam Bagian Dua ini.

Bukan hanya Arief Budiman dan saya yang tampil sebagai pembicara dalam Sarasehan Kesenian di Solo. Di sana juga tampil Y.B. Mangunwijaya serta Yudhistira Ardi Noegraha sebagai pembicara dan pembawa makalah. Tidak ada alasan untuk menganggap bahwa gagasan dalam makalah ke dua pembicara tersebut belakangan ini lebih rendah mutunya atau kurang menarik dibandingkan dengan dua makalah dari sarasehan tersebut yang dibukukan di sini. Ada dua alasan mengapa makalah-makalah Y.B. Mangunwijaya dan Yudhistira Ardi Noegraha tidak diikutsertakan dalam buku ini. Pertama, Halim H.D. (salah-satu tokoh kunci penyelenggaraan Sarasehan Kesenian di Solo) sedang mempersiapkan penerbitan seluruh makalah-makalah dari sarasehan itu. Kedua, walau bukan tak ada cukup kemiripan wawasan dan gagasan di antara keempat pembicara dalam sarasehan di Solo itu, sebuah garis pemisah masih dapat dibuat. Di satu fihak, Arief Budiman dan saya sama-sama tampil sebagai

penentang faham "universal", dan secara khusus mendekati pemahaman "kontekstual". Di fihak lain, Y.B. Mangunwijaya dan Yudhistira Artli Noegraha tidak secara khusus mempersoalkan pertentangan dua pemahaman kesusastraan dalam masyarakat kita masa ini, seperti yang kami kerjakan.

Urutan tulisan dalam Bagian Dua ini dibuat menurut urutan waktu penulisan dan penyampaiannya kepada khalayak.

SASTRA "DAN" POLITIK*
(sebuah upaya memahami persoalan kesusastraan mutakhir di Indonesia)

Ariel Heryanto

Karangan ini bertujuan utama menunjukkan perlunya mempertimbangkan kembali batasan "sastra" dan "bukan sastra" yang kini diberlakukan dalam masyarakat Indonesia. Untuk memperjelas hal itu, secara khusus saya juga akan mempersoalkan tempat "politik" di antara ke dua wilayah ("sastra" dan "bukan sastra") tersebut. Dalam upaya menjelaskan persoalan-persoalan itu saya merasa perlu mengusut (biarpun tidak secara mendalam atau terinci) asal-usul terbentuknya pengertian "sastra" yang kini paling dominan di Indonesia.

Dalam pemahaman saya, "sastra" tidak pernah terlepas dari "politik", atau tidak pernah terlepas dari kepentingan-

* Tulisan ini merupakan hasil pengolahan lebih lanjut dari naskah yang pernah disiapkan penulis untuk Sarasehan Kesenian 1984 di Surakarta. Tulisan ini pernah diterbitkan jurnal *RIMA* (Vol. 18/ Summer 1984), dan juga akan diterbitkan bersama semua makalah lain dari Sarasehan Kesenian 1984 oleh Halim H.D. Tulisan ini bisa terwujud berkat pertolongan berbagai fihak yang tak mungkin disebutkan di sini secara lengkap. Sumbangan pemikiran terpenting saya peroleh dari Profesor Alton L. Becker, walau beliau belum berkesempatan memeriksa naskah ini secara langsung. Pengolahan kembali naskah dari Sarasehan Kesenian 1984 memanfaatkan kritik beberapa fihak, khususnya Arief Budiman, James Ferguson, dan Pramoedya A. Toer. Segala cacat yang masih mengidap dalam tulisan ini, tentu saja, bukan tanggung jawab mereka.

kepentingan "politis" fihak-fihak tertentu dalam masyarakat yang bersangkutan. Hubungan antara "sastra" dan "politik" bukan sebagai dua hal mandiri yang mempunyai persinggungan-persinggungan di tepi wilayah masing-masing. Batasan yang membedakan "sastra" dari yang "bukan sastra" itu sendiri terbentuk oleh dan sekaligus membentuk hubungan-hubungan kemasyarakatan yang ber"politik". Istilah "politik" yang dibahas di sini tidak terbatas pada pengertian sempit, sebagai ilmu atau praktek penyelenggaraan lembaga-lembaga pemerintahan, alat-alat negara, dan sebagainya. Istilah "politik" yang dipakai di sini meliputi pengertian umum yang lebih luas, yang secara sederhana mungkin dapat disebut sebagai aneka siasat dan tingkah memperebutkan atau mempertahankan kekuatan sosial.

Pemilihan pokok bahasan ini terdorong oleh pengamatan saya atas pandangan dan pengertian yang paling dominan tentang "sastra" di Indonesia belakangan ini. Menurut pengamatan saya tersebut "sastra" dianggap (seharusnya) terpisah dari seluk-beluk "politik". Menurut pengamatan saya pula, pandangan atau pengertian tersebut bersumber dari penafsiran para pemikir "sastra" di Indonesia atas pengertian *literature* di masyarakat-masyarakat yang biasa disebut masyarakat "Barat",[1] walaupun di dalam masyarakat-ma-

[1] Istilah "Barat" (dalam pengertian yang umum dipakai di Indonesia atau beberapa tempat lain) seperti ini sebetulnya kurang saya sukai. Istilah tersebut seringkali menjurus pada pengertian yang menyamaratakan semua orang, gagasan, atau hal-hal yang berasal dari negeri-negeri milik bangsa berkulit putih. Saya yakin anggota masyarakat di negeri-negeri itu mempunyai beberapa kedudukan sosial yang berbeda-beda, di samping perbedaan-perbedaan budayawi lainnya. Yang saya maksudkan dengan "Barat" di sini dan seluruh bagian lain dari karangan ini secara sederhana dapat dirumuskan sebagai: orang, gagasan, atau apa saja yang menjadi bagian dari kekuatan sosial paling berpengaruh dalam kehidupan bangsa-bangsa di "Barat" itu. Bagi saya, tak mungkin menolak segala sesuatu yang datang dari "Barat". Saya sendiri terbentuk oleh, dan menikmati sebagian dari apa-apa yang dihasilkan orang di "Barat". Tanpa jasa apa/siapa-siapa yang dari "Barat" saya tak bakal menghasilkan tulisan ini.

syarakat asing itu sendiri pandangan atau pengertian demikian mungkin (sudah, walau pernah?) tidak begitu dominan.

Mereka yang menengok pemikiran "Barat" untuk memahami dan menjelaskan kaitan (atau tepatnya: keterpisahan) "sastra" dan "politik" tidak selalu mengarahkan penjelasan mereka mencapai sasaran yang sama. Y.B. Mangunwijaya (1984) misalnya, mengarahkan penjelasannya untuk menunjukkan perlunya "sastra" (lebih) didekatkan dengan "politik". Penjelasan yang pernah diberikannya bertolak dari pendapat John F. Kennedy (yang dinilainya sebagai "seorang negarawan yang tergolong terbesar setelah Perang Dunia II"): "Seandainya ada lebih banyak kaum politik memahami puisi, dan lebih banyak penyair tahu politik, saya yakin, dunia yang kita diami ini akan menjadi tempat yang sedikit lebih baik".

Di fihak lain, Sapardi Djoko Damono memberikan penjelasan serupa, juga dengan menengok pendapat dari "Barat", untuk membenarkan keterpisahan "sastra" dari "politik". Sapardi mengutip[2] George Orwell yang konon pernah berkata:

> Jika seorang pengarang melibatkan diri dalam politik, ia harus melakukannya sebagai warga negara, sebagai manusia, tetapi tidak sebagai pengarang . . . . Harus

[2] Ini saya kutip dari tulisan Hardi (1984). Hardi melawan pendapat Sapardi. Bahkan Hardi meragukan kebenaran apakah Orwell benar-benar pernah memberikan pernyataan demikian. Tulis Hardi: "Saya terus-terang kurang percaya terhadap ucapan Orwell seperti yang ditulis Sapardi tadi, mengingat karya Orwell amat sangat politis . . . " Lepas dari persoalan apa yang pernah diucapkan Orwell, mungkin tanpa disengaja, Hardi mengungkapkan macam pemikiran yang saya bahas panjang-lebar dalam karangan ini. Hardi rupanya berfikir bahwa orang yang sedang ber"politik" tidak mungkin akan mengatakan bahwa "sastra" harus dibedakan atau dipisahkan dari "politik".

jelas bahwa karangannya merupakan sesuatu yang sama sekali terlepas dari kegiatan tersebut.

Pendapat Sapardi di atas mirip sekali dengan pendapat Budi Darma yang diungkapkannya dalam pidato penerimaan Hadiah Sastra 1983 dari Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pada tanggal 31 Maret 1984 di Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta.[3] Budi Darma (1984) mengaku merasa cemas karena:

> Masyarakat sastra sudah terlalu banyak menuntut hendaknya sastra tidak terlepas dari kondisi sosial, hendaknya pengarang "committed" terhadap masalah sosial, dan bahkan sastra harus berjuang untuk perbaikan sosial.

Menurut Budi Darma pada pidato yang sama: "Sebagai seorang warga negara, setiap pengarang memang mempunyai kewajiban untuk "committed" terhadap kehidupan sosial . . . . Tapi sebagai pengarang . . . dia mempunyai kewajiban yang berbeda".

Nampaklah perbedaan yang cukup jelas antara pandangan seseorang seperti Y.B. Mangunwijaya di satu fihak dan orang-orang seperti Sapardi Djoko Darmono atau

[3] Hadiah Sastra 1983 dari DKJ juga diberikan kepada Sapardi Djoko Damono. Budi Darma mendapat hadiah itu sebagai penghargaan atas novelnya *Olenka*, sedang Sapardi menerima hadiah serupa untuk kumpulan puisinya *Perahu Kertas* (Subagio Sastrowardoyo juga menerima hadiah serupa pada tahun yang sama untuk buku kumpulan eseinya *Sastra Hindia Belanda dan Kita;* tetapi untuk sementara ini perbincangan tentang Subagio saya sisihkan terutama karena sikap dan kedudukan Subagio dalam persoalan yang kita bahas di sini belum cukup jelas bagi saya). Nampaknya bukan sekedar "kebetulan" jika Budi Darma dan Sapardi Djoko Damono sama-sama menerima hadiah dari satu lembaga yang paling berpengaruh dalam kesusastraan Indonesia sejak berdirinya lembaga itu (1968). Tidak "kebetulan" karena ke duanya menghasilkan karya-karya tulis yang cocok dengan selera dan orientasi nilai lembaga seperti DKJ. Selera atau orientasi nilai sastra mereka akan saya bahas lebih jauh di dalam tulisan ini.

Budi Darma di fihak lain. Namun perbedaan itu tidak menghapuskan kesamaan anggapan dasar bagi bertenggernya perbedaan itu: bahwa "sastra" pada kenyataannya dianggap sudah terpisah dari "politik". Untuk mempersoalkan lebih lanjut tentang anggapan dasar itu secara agak memadai, kita perlu mempertanyakan dari mana datangnya anggapan dasar seperti itu? Atau bagaimana terbentuknya dalam masyarakat kita masa ini?

SASTRA UNIVERSAL DAN SASTRA KONTEKSTUAL

Dari mana datangnya "sastra"? Di Indonesia masa ini dapat kita temukan dua kelompok besar jawaban.[4] Kelompok pertama akan menjawab "dari batin". Yang kedua, "dari kehidupan sosial". Yang pertama pada umumnya[5]

[4] Beberapa penjelasan tambahan perlu diberikan di sini. Pertama, yang saya maksudkan dengan "dua kelompok besar jawaban" bukanlah pengelompokan yang disusun berdasarkan sejumlah "jawaban" tersurat. Para pengamat dan pembicara tentang sastra di Indonesia tidak banyak yang mempertanyakan "dari mana datangnya sastra?" seperti itu. Dengan sendirinya mereka tidak mengajukan jawaban eksplisit untuk itu. Apa yang saya maksudkan dengan "jawaban" merupakan penafsiran saya atas sejumlah anggapan mendasar yang tersirat dari banyak pernyataan pengamat sastra di Indonesia, seperti yang akan saya uraikan lebih rinci dalam karangan ini. Selanjutnya, pengelompokan besar ini tentunya tidak akan mengingkari beberapa keragaman "jawaban" dalam setiap kelompok besar. Mungkin juga ada "jawaban" yang di luar dua kelompok besar itu yang belum saya perhitungkan. Kalau pun itu ada, saya yakin itu pada masa ini tidak cukup berpengaruh untuk diperhitungkan sebagai kelompok ketiga.

[5] Menurut Budi Darma (1984) yang saya golongkan sebagai pengikut (dan mungkin sekaligus: tokoh yang diikuti di Indonesia) pandangan universal: "sastra lahir dari kekayaan batin". Tetapi Emha Ainun Nadjib (1982b) yang saya golongkan sebagai salah-satu penentang pandangan universal, juga menyatakan bahwa sastra adalah "suatu gerak kehidupan, pertama-tama di batin, lantas mungkin ke luar". Penggolongan para pemikir sastra ini saya buat tidak berdasarkan satu, tetapi beberapa pernyataan mereka dan saya pertimbangkan mana yang paling dominan dalam sejumlah pernyataan setiap orang yang bersangkutan. Ketidakkonsistenan sikap/pernyataan Emha saya anggap sebagai sesuatu yang wajar dan lumrah. Di bawah pengaruh domi-

menganut pandangan "sastra universal". Yang kedua memandang sastra dalam kaitan dengan lingkungan sosialnya. Karena itu untuk yang kedua ini barangkali dapat disebut "sastra kontekstual" (saya tak tahu apakah para penganut pandangan ini suka menerima penamaan ini; tapi untuk memudahkan pembahasan saya akan pakai istilah tersebut). Pandangan yang pertama menurut hemat saya merupakan pandangan yang saat ini paling berkuasa atau berpengaruh di Indonesia.[6] Pandangan yang kedua pada masa ini masih bersifat penentang pandangan pertama, dan belum punya pengaruh yang seimbang dengan yang pertama. Untuk memperjelas ke"tidak-netral"an saya, perlu saya ungkapkan bahwa tulisan ini saya susun dengan mengikuti para perintis pandangan yang kedua.

Seorang penyair penganut pandangan "sastra universal", Abdul Hadi WM (1978: 503, 504), pernah menjelaskan fahamnya sebagai berikut:

> nasi pandangan universal wajarlah jika ada penentang-penentang yang tidak (belum) langsung bersikap radikal. Keadaan ini saya anggap sebagai sesuatu yang oleh Emha (1984) sendiri disebut "Kegagapan dalam Proses Pembebasan Diri". Tetapi yang sebaliknya juga bisa terjadi: penganut pandangan universal yang sedikit demi sedikit ketularan pandangan kontekstual. Sikap Sapardi Djoko Damono dalam hubungan ini memberikan satu kasus yang agak menarik. Menurut perhitungan saya Sapardi lebih condong pada pandangan sastra universal. Tetapi Sapardi merupakan salah-satu pengamat sastra di Indonesia yang amat tekun membicarakan kaitan "sastra" dan "masyarakat" (misalnya dalam Sapardi, 1979, 1983, dan 1984). Bahkan pada tahun 1977 Sapardi telah menekankan ungkapan yang kini hampir menjadi semacam pepatah: "Sastra bukanlah sesuatu yang jatuh dari langit. Ia merupakan produk masyarakat" (Sapardi, 1977: 55). Sejauh pengamatan saya perhatian utama Sapardi tentang kaitan "sastra" dan "masyarakat" tidaklah seperti yang saya persoalkan di sini. Sapardi, menurut saya, lebih banyak berbicara tentang "karya sastra" dan bukan sumber pengertian "sastra" atau sumber karya-karya sastra itu. Bagaimanapun, hal-hal di atas menunjukkan betapa nisbinya pembedaan dua kelompok pandangan tersebut.

[6] Hal ini diperkuat oleh Keith Foulcher (1984) maupun David T. Hill (1984).

> Tujuan penyair ialah merengut keabadian yang muncul di permukaan kesementaraan . . . . Satu-satunya ideologi kepenyairan ialah *universalisme*, sedang tanah airnya adalah kehidupan dan kemanusiaan itu sendiri.

Abdul Hadi WM bukan perintis pandangan sastra universal di Indonesia. Namun Abdul Hadi saya sebutkan di sini sebagai contoh karena menurut saya dia adalah salah-satu tokoh terpenting dalam kesusastraan Indonesia pada masa sekarang yang menganut pandangan universal itu. Saat ini Abdul Hadi menjabat kedudukan sebagai ketua Komite Sastra DKJ.[7] Ia juga menjadi pengasuh rubrik "Dialog: lembaran seni & budaya" harian *Berita Buana* di Jakarta. Lewat rubrik koran itu pula hingga saat tulisan ini saya buat, Abdul Hadi secara tetap mengunggul-unggulkan keyakinannya atas sastra universal (sambil sesekali menyerang pandangan fihak-fihak lain yang tak sesuai dengannya). Bagaimanapun sikap konsisten begini boleh mendapat penghargaan kita.

Dalam sebuah artikel koran, saya pernah berusaha (dengan menekan kecenderungan *bias* sekecil mungkin, walau *bias* itu mungkin tak sepenuhnya dapat saya hindarkan) mengungkapkan pemahaman saya atas pandangan sastra universal secara sederhana sebagai:

> . . . pandangan adanya "sastra" yang "benar" yang bersumber dari suatu pengertian "sastra" yang terletak di luar kehidupan sosial, daya jangkau budaya, dan sejarah manusia. . . .

[7] Dengan demikian makin kuatlah dugaan saya tentang dominasi pengaruh sastra universal. Karena itu pula semakin yakinlah kita betapa tidak "kebetulan" Hadiah Sastra 1983 dari DKJ diberikan kepada sastrawan-sastrawan seperti Sapardi Djoko Damono dan Budi Darma yang kurang-lebih seselera atau sefaham dengan orientasi nilai sastra pengurus lembaga DKJ. Tentu saja, ini bukan sekali-kali merupakan penilaian bahwa karya-karya sastra Sapardi atau Budi Darma itu tidak ada nilainya.

> Sastra dianggap seperti roh leluhur, yang tidak berumah di dalam kehidupan masyarakat di dunia ini. Tetapi bisa diundang – dengan ilham dan kreativitas – dan diwadagkan materiil dalam bentuk karya sastra di dunia untuk memberi wejangan dan menyelamatkan manusia dari roh jahat, angkara murka, penindasan penguasa, atau ketidakadilan sosial (Ariel, 1984).

Menurut penafsiran saya, mereka yang menganut pandangan sastra universal mempercayai adanya suatu sumber inti sastra yang baik dan benar. Dan itu dianggapnya berlaku untuk segala zaman, dalam setiap masyarakat, walaupun (saya kira penganut faham ini juga percaya bahwa) tidak setiap zaman dan tidak setiap masyarakat mampu memahami atau menjelmakannya menjadi karya sastra, studi atau apresiasi sastra yang semestinya. Untuk mendukung penafsiran saya di atas, perlu saya sebutkan beberapa contoh konkrit berikut ini.

Mengulas tentang kurang akrabnya sastra Indonesia dengan masyarakat luas, Abdul Hadi WM (1982 : 250) menyatakan bahwa hal itu bukanlah kesalahan sastra(wan) kita, tetapi karena masyarakat luas yang kurang mampu mengerti: "Yang benar adalah karena sastra kita yang bernilai belum dibaca benar-benar, belum digali nilai-nilai yang dikandung di dalamnya, belum diapresiasikan sebagaimana mestinya". Pernyataan Abdul Hadi di atas menekankan betapa tidak perlunya fihak pembaca (yang justru saya anggap penting sebagai bagian dari konteks sastra) diperhitungkan dalam proses penciptaan karya sastra menurut pandangan sastra universal. Pandangan serupa dinyatakan Sutardji C. Bachri (1984 : 55) yang mengusulkan pembinaan masyarakat luas "ke arah kondisi yang lebih baik untuk bisa menerima sastra modern/kontemporer". Pada kesempatan lain Abdul Hadi WM (1984) mendukung pendapat Budi Darma tentang rendahnya mutu karya-karya sastra Indonesia (dalam pengertian mereka: tidak "modern", tidak "in-

dividual", tidak "personal", dan tidak "universal"). Menurut Budi Darma, yang agaknya disetujui Abdul Hadi WM, hal ini disebabkan oleh "kurang kreatifnya pengarang-pengarang Indonesia".

Kejayaan pandangan universal belakangan ini di Indonesia bukannya tidak mengundang penentang-penentang. Untuk tetap bertahan pada ruang lingkup tulisan ini (sastra mutakhir di Indonesia) saya akan menyebut dua contoh penentang mutakhir yang saya anggap (akan) sangat berpengaruh pada publik kesusastraan mutakhir di Indonesia.[8] Dalam Seminar Psikologi Kesenian, 20 September 1982 di Yogyakarta, Arief Budiman (1982) melabrak dominasi pandangan sastra universal dalam kesusastraan Indonesia mutakhir dengan jitu sekali.[9] Sedang dalam Konperensi

[8] Dampak yang diakibatkan oleh pendapat dua pengamat sastra Indonesia (Arief Budiman dan Keith Foulcher) yang saya sebutkan di sini memang sementara ini tidak sama kuatnya. Pendapat-pendapat Arief Budiman telah memberikan dampak jauh lebih besar daripada Keith Foulcher. Saya kira hal ini terutama disebabkan oleh terbatasnya penyebaran gagasan Keith Foulcher di Indonesia masa kini. Arief Budiman mengungkapkan pendapat-pendapatnya secara langsung ke berbagai publik di berbagai forum pertemuan dan di media-massa dalam bahasa Indonesia. Gagasan Foulcher (1984) memang tak dimaksudkan langsung dibaca orang-orang di Indonesia. Gagasan itu ditulis dalam bahasa Inggeris untuk suatu pertemuan ilmiah di Australia. Namun makalah Foulcher sempat beredar secara terbatas di kalangan pengamat sastra di Indonesia. Saya yakin gagasan Foulcher akan memberikan dampak amat besar bagi pemikiran para pengamat sastra di Indonesia (entah mereka setuju ataupun tidak) jika suatu hari kelak gagasan itu dipublikasikan secara terbuka dalam bahasa Indonesia di Indonesia.

[9] Gagasan utama yang disampaikan Arief Budiman (1982) pada pertemuan ini diungkapkan kembali dengan cara yang baru di dalam Saresehan Kesenian, 28-29 Oktober 1984 di Surakarta, dan juga pada Temu Redaktur Budaya se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah, 21-22 Desember 1984 di Semarang. Konsep naskah yang disampaikan Arief Budiman pada pertemuan Psikologi Kesenian di Yogyakarta itu diterbitkan oleh dua penerbitan asing di dua benua. Yang pertama jurnal *Review of Indonesian and Malayan Affairs* (vol.

Nasional IV yang diselenggarakan Asian Studies Association of Australia, 13-19 Mei 1984, Keith Foulcher (1984) mendamprat galak dominasi pandangan sastra universal yang kini merajalela di Indonesia (walau pokok bahasan utama Keith Foulcher adalah sastra Indonesia pada tahun-tahun 1950-1965).

Serangan terhadap pandangan universal juga dilancarkan belum lama ini oleh Arifin C. Noer (1983). Tetapi sedikit berbeda dari Arief Budiman dan Keith Foulcher, dalam kesempatan itu Arifin C. Noer berbicara tentang "seni" pada umumnya dan "teater" khususnya. Menurut Arifin (1983):

> Akhirnya pengertian universal menjadi sempit, yaitu hanya apabila karya seni kita bisa difahami Barat. Padalah [Padahal] kalau kita kaji secara historis pengertian "internasional" saja bagi Barat kadangkala hanya berkisar antara daratan Amerika dan daratan Eropa saja. Jarang sekali Timur mereka hitung. Apalagi Indonesia!

Pendapat Arifin tersebut mengingatkan saya pada suatu omong-omong dengan Alton L. Becker yang curiga; jangan-jangan istilah "universal" itu cuma kedok, dan di balik kedok itu bercokol kekuasaan penjajah masa lampau atau pun masa kini. Dari sejarah kita bisa mengamati besarnya kecenderungan kaum (bekas) terjajah untuk ikut memakai pola dan nilai kehidupan bangsa penjajahnya sebagai teladan atau contoh memandang dunia. Juga memandang masa depan dan mengusahakan kemajuan atau pembangunan. Nampaknya kecenderungan demikian tidak saja terdapat di kalangan yang menyetujui pandangan yang pernah diteladankan (bekas) penjajah, tetapi juga di antara mereka yang

16, No. 2, 1982, halaman 11-15) di Australia dan yang kedua majalah *Kancah* (No. 10 Th. IV, Oktober 1984, halaman 9-16) di Perancis. Sungguh menarik, naskah itu (sepanjang pengetahuan saya) belum pernah diterbitkan di Indonesia sendiri!

berniat menolak. Sebuah kasus dari lingkup "sastra" Indonesia mutakhir dapat dipertimbangkan di sini.

Dalam Seminar Peran Sastra dalam Perubahan Masyarakat, Agustus 1982 di Jakarta, Y.B. Mangunwijaya (1982: 5) mengungkapkan penolakannya pada kecenderungan kebarat-baratan dalam kesusastraan Indonesia tatkala ia berpendapat:

> . . . sastrawan Indonesia lain posisinya dari yang diduduki misalnya oleh Andre Gide, Camus, Samuel Beckett bahkan Kawabata pun . . . .
>
> Sastrawan Indonesia benar tidak boleh buta tentang yang sedang ditanyakan rekan-rekan mereka di Barat maupun Utara, akan tetapi toh hendaknya jangan terjebak ke dalam sikap: Impresionisme di sana? Kami juga bisa punya. Ekspresionisme, dadaisme, pop art? Kami di sini bisa bikin juga. Absurdisme, ekstentialisme, Godot? Kami tidak ketinggalan juga.

Apa yang menjadi inti pesan Mangunwijaya tak perlu dibantah. Tetapi pernyataannya di atas juga bisa menggoda orang untuk berfikir bahwa Mangunwijaya belum cukup radikal dalam upaya mempertanyakan kecenderungan terjebak sikap ikut-ikutan demikian. Kita bisa menyambung sikap kritis Mangunwijaya lebih jauh lagi; hendaknya kita jangan terjebak ke dalam sikap: di sana ada *literature?* Kita punya sastra di sini.

Dengan uraian di atas saya tak ingin gegabah menyimpulkan bahwa Mangunwijaya sendiri sudah terjebak ke dalam apa yang maunya dilawan sendiri, walau kesan awal seperti itu bisa timbul jika kita menilai sikap Mangunwijaya hanya dari sepotong pernyataan di atas. Terus terang saya tak percaya bahwa orang sehebat Mangunwijaya akan ber"sastra" hanya karena orang-orang di seberang samudra sana ber*literature*. Bagaimanapun, Mangunwijaya pantas menerima penghargaan kita atas usahanya melangkah lebih maju dari pemikiran yang saat ini dominan di Indo-

nesia. Tetapi saya tetap berfikir dalam pernyataan yang terkutip di atas Mangunwijaya belum mengungkapkan sikap atau pandangan yang cukup radikal untuk dapat kita andalkan dalam menghadapi pemikiran tentang "sastra" yang kini dominan di Indonesia, seperti yang pernah diyakini Koentjaraningrat sepuluh tahun yang lalu. Koentjaraningrat (1974 : 12) pernah berpendapat bahwa "seni" (termasuk "sastra") adalah salah-satu dari "unsur-unsur kebudayaan yang universal, dan merupakan unsur-unsur yang pasti bisa didapatkan di semua kebudayaan di dunia. . ."

Pandangan saya bahwa "sastra" tidak perlu/harus ada dalam setiap masyarakat pada setiap zaman pernah menimbulkan beberapa kesalahfahaman di kalangan beberapa teman. Pertama, ada yang menafsirkan pernyataan saya itu sebagai pengingkaran adanya "sastra" seperti yang sekarang hadir dalam masyarakat Indonesia. Kedua, ada pula yang membantah pendapat saya dan mengatakan bahwa hal itu hanyalah sekedar persoalan istilah. Yang mereka maksudkan ialah "sastra" ada di semua masyarakat dalam segala zaman, walau namanya tak selalu "sastra" dan ciri-cirinya bisa beragam-ragam. Persoalan pertama tidaklah serumit persoalan kedua, karena itu saya berminat menjernihkan persoalan yang pertama terlebih dahulu.

Saya tidak mengingkari kenyataan adanya "sastra" (dalam pengertian yang tidak berbeda atau hampir-hampir tidak berbeda dari pengertian *literature* dalam bahasa Inggeris mutakhir) di Indonesia masa ini. Saya juga tidak mengingkari adanya hal serupa "sastra" atau *literature* dengan nama-nama yang berlainan di beberapa (saya yakin tidak semua) masyarakat di dunia. Tetapi yang ingin saya persoalkan: mengapa dan bagaimana sampai hal itu bisa terjadi?

Jika saya menganut pandangan "sastra universal" tentu saja pertanyaan demikian kedengarannya tolol dan tak perlu ditanyakan; saya akan beranggapan bahwa "sastra" memang ada dengan sendirinya di mana pun dan kapan pun sebagai

bagian dari kehidupan manusia yang universal (seperti kematian, misalnya). Saya bukan pengikut faham sastra universal. Saya beranggapan tidak semua masyarakat di berbagai zaman perlu punya "sastra". Kalau ternyata ada sejumlah masyarakat yang memang sama-sama punya "sastra" di suatu masa, saya yakin hal disebabkan oleh adanya hubungan kesejarahan di antara masyarakat-masyarakat yang bersangkutan. Dalam konteks yang lebih konkrit di Indonesia masa ini, saya berpendapat "sastra" yang kita miliki itu bisa ada berkat atau gara-gara (dua istilah yang punya konotasi berbeda, tergantung sudut pengamatan kita) pengalaman sejarah penjajahan di tanah air ini oleh bangsa-bangsa Barat. Dengan kata lain, sastra yang kini kita miliki sedikit banyak merupakan warisan hasil budi daya bangsa-bangsa penjajah kita.

Tidak meratanya pengaruh kekuasaan penjajah asing pada masa lalu dan pengaruh kekuasaan kaum elit pribumi yang meneruskan hasil warisan tersebut pada masa berikutnya memungkinkan adanya beberapa lapisan (vertikal) atau pun wilayah (horisontal) masyarakat Indonesia yang tidak pernah benar-benar ber"sastra". Sejauh mana kemungkinan itu merupakan kenyataan merupakan persoalan tersendiri yang membutuhkan jawaban di luar lingkup tulisan ini. Saya fikir tidaklah berlebih-lebihan jika ada yang berpendapat bahwa sastra Indonesia sebenarnya merupakan sastra kelas menengah dan atas di kota-kota. Barangkali justru berlebih-lebihan jika sastra tersebut dinamakan sastra Indonesia.

Tentang soal kedua (benar atau tidaknya "sastra" ada di mana saja dan kapan saja sebagai persoalan "peristilahan" belaka) rasanya tak dapat saya tanggapi secara cukup memuaskan dalam karangan ini. Bukan saja hal itu teramat kompleks dan membutuhkan ruang bahasan tersendiri di luar karangan ringkas ini, tetapi juga karena terbatasnya kemampuan yang saya miliki saat ini. Bagaimanapun juga,

saya akan berusaha mencatat beberapa pokok fikiran awam yang saat ini baru mampu saya capai.

Saya meyakini pendapat bahwa istilah dan pengertiannya mempunyai kesatuan yang bulat. Suatu istilah lama, seperti "sastra", mungkin saja dipakai pada masa yang lain dengan pengertian yang baru. Ini bukannya berarti pengertian yang satu lebih baik atau benar dari yang lain. Pengertian atau makna kata, "sastra" misalnya, tidak bersumber dalam kata itu sendiri. Pengertian dan istilah dibentuk oleh dan sekaligus membentuk kenyataan-kenyataan sosial tertentu di suatu masa tertentu (kontekstual). Tidak ada pengertian untuk sebuah istilah yang bersifat abadi, beku, atau lestari untuk zaman dan masyarakat yang berbeda-beda (universal).

Dendang petani yang sedang bekerja di sawah, atau abang becak yang sedang beristirahat siang, atau babu yang mencuci seragam korpri juragannya di kamar mandi bukan tidak bisa disebut "sastra". Tetapi apa yang dalam pemikiran di kepala merupakan sesuatu yang "bukan tidak bisa" tidak selalu menjadi kenyataan sosial yang konkrit. Kata, termasuk kata "sastra", pada prakteknya merupakan sebuah kerangka atau kategori pemahaman. Apakah benar kategori "sastra" seperti yang kita miliki di Indonesia masa ini (perlu) dimiliki para petani, abang becak, atau babu-babu? Jika tidak, apakah dendang-dendang mereka tepat disebut "sastra"? Untuk memperjelas pokok fikiran saya, perbandingan yang lain mungkin bisa bermanfaat.

Bukankah berlebih-lebihan jika kita katakan bahwa "wayang" sebenarnya merupakan (seni pertunjukan yang) "universal", walau ada perbedaan atau keragaman ciri di berbagai tempat dan zaman. Maksudnya, di negeri-negeri Barat misalnya, tidak dipakai kelir tetapi layar putih yang sangat lebar; tidak digunakan anak-wayang tetapi pita film yang digulung di rol; tidak digunakan kotak-wayang tetapi mesin proyektor, dan seterusnya. Memasyarakatkan pengertian

"*literature* itu universal" pada abad ini akan lebih mudah daripada memasyarakatkan pengertian "wayang (atau macapat, atau pantun, atau hikayat) itu universal". Sebabnya jelas: *literature* lahir dari masyarakat bangsa-bangsa yang pernah (atau masih) menjajah masyarakat kelahiran wayang (atau macapat, atau pantun, atau hikayat).

Karena itu soal peristilahan bukan "hanya sekedar" soal peristilahan. Hal itu menjadi persoalan sosial yang berkaitan dengan soal-soal yang besar, termasuk keadilan sosial. Ideologi di balik pandangan universal seringkali menjadi kekuatan pengesahan penjajahan hidup satu kelompok manusia oleh kelompok yang lain. Ironisnya, praktek pengesahan demikian kadang-kadang juga didukung oleh fihak yang telah termakan ideologi tersebut.

Pengesahan gagasan sastra universal merupakan pendukung penting bagi pengesahan anggapan adanya apa yang disebut "sastra dunia" dengan beberapa tokoh ber*literature* sebagai penguasa puncak dan tokoh-tokoh "sastra" di negeri-negeri seperti Indonesia sebagai raja-raja kecil yang tunduk kepada mereka yang lebih berkuasa. Hal ini menjadi gamblang dengan melembaganya pemberian Hadiah Nobel Sastra, seperti yang pernah disindir oleh Benedict Anderson (dalam sebuah karangan yang belum diterbitkan, mengenai cerpen "Dendam" karya Pramoedya A. Toer). Seakan-akan memang ada betul "sastra dunia" (dan "sastra Indonesia" sebagai salah-satu warganya) yang dapat dinilai dengan menggunakan ukuran-ukuran nilai sastra yang "universal". Seakan-akan pelembagaan pemberian hadiah itu pada kenyataannya tidak cenderung mengagungkan prestasi anggota masyarakat raksasa yang ber*literature*, atau anggota masyarakat lain yang dianggap dapat menguntungkan mereka jika diberi hadiah tersebut. Diadakannya pelembagaan pemberian hadiah sastra untuk tingkat regional Asia Tenggara belakangan ini menimbulkan rasa ingin tahu saya sejauh mana penyelenggaraan itu berbeda/mirip dengan penyelenggaraan Hadiah Nobel Sastra untuk tingkat "dunia".

Selama ini belum ada sastrawan Indonesia yang memperoleh Hadiah Nobel. Menurut saya hal ini terutama (walau mungkin bukan satu-satunya) disebabkan karena pemberian penghargaan seperti itu kepada sastrawan Indonesia tidak akan memberikan keuntungan yang jelas bagi kepentingan "politis" para tokoh "sastra dunia" tersebut. Yang jelas, saya tak bersikap sama dengan beberapa tokoh sastra di Indonesia yang menyedihkan kenyataan belum adanya sastrawan Indonesia yang menerima Hadiah Nobel itu. Kenyataan itu oleh beberapa tokoh kita dianggap sebagai petunjuk rendahnya kualitas manusia Indonesia yang menjadi sastrawan, atau setidak-tid. nya karya sastra mereka, dibanding sastra(wan) sedunia. Saya tidak bermaksud menyatakan bahwa sastrawan dan karya sastra di Indonesia mengungguli rekan-rekannya sezaman di negara-negara lain (karena saya belum percaya ada ukuran "universal" yang dapat dijadikan dasar perbandingan sedunia demikian). Tetapi saya hanya bermaksud menolak kecenderungan orang untuk menggunakan hasil penilaian lembaga Hadiah Nobel itu sebagai petunjuk rendahnya (ataupun tingginya) kualitas sastra(wan) kita. Saya ingin memberikan satu contoh yang jelas dari kecenderungan yang saya anggap perlu dibenahi.

Dalam pidato penerimaan gelar Doctor Honoris Causa dari Universitas Indonesia, 14 Juni 1975 di Jakarta, yang berjudul "Sastra Indonesia sebagai Warga Sastra Dunia" (judul ini sendiri sudah menunjukkan pandangan universal yang saya uraikan di atas), H.B. Jassin meminta agar sastrawan kita merasa rendah di hadapan "sastra(wan) dunia". Menurut H.B. Jassin (1975: 334) ada yang kurang di fihak sastrawan kita sehingga "sastrawan kita belum ada yang mendapatkan hadiah internasional, Hadiah Nobel, misalnya. Kita haruslah tahu diri .... Syarat untuk hadiah itu amat tinggi. Dan kita masih kekurangan makanan yang bergizi untuk mendapatkannya". Dalam takaran yang berbeda-beda, penyesalan serupa dan/atau pemujaan terhadap Hadiah Nobel Sastra begitu juga menjangkiti Sitor Situmorang

(1983), Pamusuk Eneste (1983), dan juga Satyagraha Hoerip (1984).

Saya kira ada yang benar dari pernyataan H.B. Jassin bahwa ada yang "kurang" dari sastra(wan) kita. Tetapi berbeda dengan H.B. Jassin yang berpendapat bahwa kekurangan itu perlu dikejar untuk menggenapi syarat penerimaan Hadiah Nobel, saya berpendapat kekurangan itu justru disebabkan oleh keinginan mendapatkan Hadiah Nobel serta upaya mengejar syarat-syarat penerimaan itu sendiri. Saya berharap sastra(wan) Indonesia tidak beramai-ramai mendukung penyelenggaraan hadiah sastra regional (ataupun nasional), jika hal itu sekedar untuk *menutupi* "kekurangan" yang disebut H.B. Jassin, yang juga bisa berarti *mempertahankan* "kekurangan" yang saya maksudkan. Kekurangan kita masa ini, saya kira, adalah kekurangan pemahaman kontekstual tentang terbentuk dan terpeliharanya pengertian "sastra" yang belakangan ini dominan di Indonesia, yang membedakannya dari apa yang dianggap "bukan sastra".

SASTRA DAN BUKAN SASTRA

Apa yang disebut "sastra" lahir, bertumbuh, dan (akan) mati dalam kehidupan sosial kita. Persis seperti yang pernah dikatakan Stanley Fish (1980 : 109) tentang batasan yang membedakan *literature* dari apa yang dianggap bukan *literature:* tidak bersumber dari apa-apa yang ada dalam rangkaian kata-kata, melainkan dari sikap dan benak kita sendiri. Sedangkan kata-kata itu sendiri juga bikinan manusia. Pandangan serupa sebenarnya dapat dikembangkan dari pemikiran Rendra (1983 : 72) yang disampaikannya dalam Seminar Peran Sastra dalam Perubahan Masyarakat, Agustus 1982 di Jakarta. Rendra berbicara tentang kehidupan sosial dan ketidakadilan sosial sebagai hal-hal bikinan manusia sendiri, bukan peristiwa alam yang diatur Tuhan. Karena itu manusia bisa mengubahnya.

Istilah "sastra" di kepulauan Nusantara sudah dikenal dalam bahasa sebagian anggota masyarakat (kelas atas) lebih dari seribu tahun yang lampau. Jadi jauh sebelum ada hubungan dengan orang-orang Eropa. Tetapi pengertian "sastra" yang kini dominan dalam masyarakat Indonesia belum berusia tua (barangkali satu, paling jauh dua abad). Pengertian mutakhir "sastra" dalam masyarakat kita berasal dari pengertian *literature* dalam bahasa Inggeris mutakhir yang datang dari Eropa dan Amerika Serikat. Pengertian *literature* mutakhir itu sendiri berusia relatif muda (sekitar dua abad), walau istilahnya berusia jauh lebih tua.

Mempertanyakan apa itu "sastra" dan apa yang "bukan sastra" merupakan pertanyaan paling mendasar yang paling menentukan aneka persoalan dan pemahaman dalam kesusastraan kita. Kurangnya pertanyaan mendasar itu dipergulatkan dalam kesusastraan kita belakangan ini menunjukkan kurangnya pemikiran-pemikiran mendalam atau radikal yang kita butuhkan. Hal itu menunjukkan kuatnya kecenderungan *nrima* apa-apa yang sudah dibentuk oleh pemikiran-pemikiran yang dominan.

Tetapi mempertanyakan batasan "sastra" dan "bukan sastra" demikian bisa mengarah ke (paling tidak dua) sasaran-sasaran yang berbeda. Pertanyaan itu, misalnya, bisa mendorong orang pada upaya mencari-cari sumber batasan "sastra" di dalam "sastra" itu sendiri. Hal seperti itu cocok bagi penganut pandangan sastra "universal".[10] Perta-

[10] Pada tahun 1983, Subagio Sastrowardoyo (1983 : 132) dengan bersungguh-sungguh menekankan pentingnya "mempertanyakan satu masalah pokok: apa itu sastra". Hal ini diulangi kembali oleh Subagio ketika diwawancarai oleh Hardi (1983 : 540): "Dalam kritik sastra, yang paling pokok yang hendak kita temukan itu ialah jawaban atas pertanyaan, apakah sastra itu?" Memperhatikan ungkapan-ungkapan Subagio, saya menafsirkan kedudukan Subagio berada di bawah pengaruh kuat pandangan "sastra universal", yang menganggap jawaban "apa itu sastra" sudah ada (di luar konteks sejarah kemasyarakatan kita), cuma saja belum kita temukan dan rumuskan. Pertanya-

nyaan demikian cocok bagi mereka yang percaya akan adanya apa yang disebut "sastra itu sendiri". Sebagai peminat pandangan sastra "kontekstual" saya lebih berminat mencari sumber batasan "sastra" (dan "bukan sastra") itu pada konteks sosial yang nyata dalam suatu masyarakat tertentu dan pada masa tertentu. Saya tidak mempercayai adanya satu batasan "sastra" yang bersifat paling betul/baik untuk berbagai konteks sosial.

Dalam konteks sosial yang kita hayati bersama di Indonesia masa ini, serangkaian pengertian yang membentuk batasan "sastra" merupakan persoalan-persoalan sosial yang, menurut saya, tidak menggembirakan. Saya tak berniat menguraikan berbagai persoalan tersebut di sini,[11] tetapi saya akan mencoba membahas salah-satu bagian dari persoalan tersebut. Bagian persoalan yang saya maksudkan ialah tempat dan kaitan "politik" di antara dua wilayah pemahaman ("sastra" dan "bukan sastra") yang dominan di Indonesia. Salah-satu bagian dari rangkaian pengertian tentang "sastra" yang masa ini dominan di Indonesia ialah "sastra" sebagai sesuatu yang bukan (bahkan mungkin "lawan") politik, dan tidak perlu/seharusnya (di)politis(kan). Betapa "politis"nya ajaran seperti itu.

an "apa itu sastra" dan apa yang "bukan sastra" juga pernah digeluti Satyagraha Hoerip (1979) juga dengan sikap yang kurang lebih sama seperti yang ditampilkan Subagio Sastrowardoyo. Apa yang dihasilkan Satyagraha Hoerip dalam menggulati pertanyaan itu berupa kesimpulan bahwa merumuskan jawaban atas pertanyaan itu *sulit* (bukan *mustahil*, karena kesalahan pertanyaan itu sendiri).

[11] Saya pernah mencoba menguraikan berbagai macam persoalan tersebut dalam sebuah naskah (kasaran) karangan berjudul "Keadilan Sosial dan Sastra" yang saya periksakan kepada beberapa fihak terdekat. Dari mereka saya telah memperoleh banyak kritik yang membantu saya memahami kelemahan-kelemahan dalam naskah itu. Sayang, walau ada minat dan dorongan beberapa teman, saya belum mampu menuliskan kembali bahan-bahan mentah itu untuk dipublikasikan di Indonesia.

Saya percaya pengertian "sastra" seperti yang kini dominan di Indonesia tersebut tidak berusia tua. Jika kita beranggapan ada "sastra" dan juga "politik" dalam masyarakat-masyarakat tradisional di Nusantara, maka saya cenderung mempercayai pendapat yang menyatakan bahwa dalam masyarakat-masyarakat tersebut "sastra" dan "politik" tak dipandang sebagai dua perkara yang terpisahkan. Hal ini juga disinggung sedikit oleh Foulcher (1984 : 4), juga Mangunwijaya (1984).

Dalam sejarah sastra Indonesia, pergulatan gagasan terseru tentang kesatuan/keterpisahan antara "seni" (termasuk "sastra") dan "politik" yang pernah terjadi selama ini agaknya pergulatan gagasan yang berlangsung pada tahun-tahun menjelang robohnya apa yang pada masa ini disebut "Orde Lama". Penelitian Foulcher (1984) yang secara khusus mempelajari pergulatan tersebut merupakan salah-satu umpan paling mutakhir bagi pemikiran kita masa ini, terlepas apakah kita menyetujuinya atau tidak. Penelitian Foulcher itu menjadi penting, karena langkanya penelitian seperti itu dan seteliti yang dikerjakan Foulcher. Robohnya "Orde Lama" oleh Foulcher (1984 : 1) tidak saja dipandang sebagai masa kebangkitan dan awal kejayaan "Orde Baru", tetapi juga sebagai kemenangan pengikut pandangan sastra universal, yang berpahlawankan Manifes Kebudayaan.[12] Kelompok Manifes Kebudayaan ini mengaku tidak mau meletakkan "politik" di atas "seni" (dan sebaliknya juga). Foulcher mengejek Manifes Kebudayaan yang dianggapnya memperjuangkan pandangan "seni" yang "bebas politik". Sebab menurut Foulcher (1984 : 35) pandangan itu sendiri merupakan sebuah pernyataan politis.

[12] Tetapi Foulcher (1984 : 9) juga mencatat nama-nama Goenawan Mohamad, Arief Budiman, dan Satyagraha Hoerip sebagai orang-orang yang tadinya berada di fihak Manifes Kebudayaan, ternyata belakangan ini menunjukkan sikap yang lebih terbuka dan tak menyerang bekas musuh-musuh Manifes Kebudayaan.

Langkanya sumber data yang saat ini tersedia tentang pemikiran para (bekas) musuh-musuh Manifes Kebudayaan (apalagi yang otentik) tentang kaitan "seni" dan "politik" menyulitkan orang seawam saya untuk memahami sebaik-baiknya pergulatan gagasan pada akhir masa Orde Lama itu. Walau pusat perhatian dalam karangan ini tertuju pada kehidupan sastra Indonesia yang lebih mutakhir, sambungan sejarah antara sastra di Indonesia sebelum dan sesudah tahun 1965 yang dibahas Foulcher amatlah penting untuk melengkapi pemahaman kita tentang konteks sastra mutakhir di Indonesia.

Ada satu hal penting tentang kaitan "seni" dan "politik" dalam pembahasan Foulcher yang, menurut saya, perlu dikaji kembali. Pandangan Foulcher (yang mengesankan sikap membela – walau ini tidak dengan sendirinya berarti mewakili – pandangan seniman Lekra) menyarankan faham "politik" di atas "seni". Menurut Foulcher (1984 : 12, 11) kegiatan bersastra merupakan "tindakan pengamalan ideologi", dan "Apa yang ditampilkan sebagai perbedaan antara seni dan ideologi pada kenyataannya merupakan suatu pilihan antara ideologi-ideologi yang saling bersaing dan dampaknya dalam kegiatan sosial dan budaya".[13]

Nampaknya ada yang perlu dikaji kembali dari pesan di balik pernyataan di atas, selama "politik" (atau "ideologi") dan "seni" dianggap dapat dipisah-pisah demikian, dan yang satu dianggap hanya tunduk atau ditentukan oleh yang

[13] Kutipan ini merupakan terjemahan yang telah saya usahakan sebaik-baiknya dari pernyataan yang aslinya berbahasa Inggeris. Mengingat pentingnya kutipan ini dan mengingat keterbatasan kemampuan saya menerjemahkan, perkenankan saya mengutip kalimat aslinya:

"the practice of literature and literary criticism in a given social/historical context is an enactment of ideology"

dan

"What is posed as a distinction between art and ideology is in fact a choice between competing ideologies and their implications for social and cultural practice".

lain. Seandainya benar "sastra" hanyalah kaki-tangan "politik" (atau "ideologi"), lalu bagaimana terbentuknya "ideologi" itu? Tidakkah ke duanya (jika akan dianggap sebagai "dua") saling membentuk dan mengisi (di samping campurtangan kekuatan-kekuatan yang lain dari yang "dua" tersebut)?

Hal di atas mengingatkan saya pada kritik Raymond Williams (1977 : 19) terhadap kecenderungan beberapa pengikut faham Marxisme yang pernah menonjol di Barat. Williams tidak berbicara secara khusus tentang pemisahan "sastra" dan "politik", tetapi inti persoalan yang diungkapkannya punya hikmah besar bagi kita. Williams berbicara tentang kecenderungan beberapa penganut faham Marxisme di masa lampau yang memisah-misahkan pengertian *base* dan *superstructure;* meremehkan yang kedua (termasuk "seni", tapi juga "politik") sebagai sesuatu yang ditentukan, tergantung pada, dan sekedar menjadi alat bagi yang pertama. Williams menolak pandangan yang bersikap kaku terhadap apa-apa yang sebenarnya hanyalah kategori-kategori abstrak belaka.

Pemakaian (secara cukup kaku) kategori-kategori "sastra" dan "politik" di Indonesia masa ini sudah sedemikian meresap dalam benak dan bahasa kita. Maka amat sulitlah bagi siapa saja untuk menghindar dari pengaruh kecenderungan demikian, termasuk bagi mereka yang berminat sungguh-sungguh untuk mencari hubungan di antara ke duanya. Diawal karangan ini saya menyebut keprihatinan Y.B. Mangunwijaya (1984) atas "keterpisahan" antara "sastra" dan "politik", serta harapannya agar ke"dua"nya diakrabkan. Itu bukanlah satu-satunya contoh tentang kuatnya pengaruh pengertian "sastra" yang terpisahkan dari "politik", sampai-sampai para cendekiawan terpenting kita tak sepenuhnya bebas dari pengaruh tersebut. Berikut ini akan saya sebutkan tiga contoh serupa yang saya ambil dari pernyataan tiga tokoh penting (jikalau bukan terpenting) da-

lam proses perlawanan terhadap gagasan-gagasan tentang "sastra" yang dominan di Indonesia tahun-tahun belakangan ini. Ke tiga tokoh yang saya maksudkan adalah Emha Ainun Nadjib, Rendra, dan Arief Budiman.

Emha A. Nadjib (1982a : 260) menolak gagasan-gagasan seperti "Jangan berpolitik di Mesjid", atau "Jangan berkhotbah dalam puisi". Ia menentang "Aksentuasi keterpisahan antara berbagai bidang kehidupan". Menurut Emha (1982a: 261): "Suatu ***kekuatan yang memimpin kehidupan masyarakat*** akan senantiasa memelihara dan ***mempertahankan keterpisahan itu***". Emha (1982a : 262) menolak pandangan Sutardji C. Bachri bahwa "makna tak penting, pokoknya asal enak dibaca maka sebuah puisi sudah berhasil". Ia juga menolak pandangan Abdul Hadi WM bahwa "Dalam berpuisi kita harus ingat batas kompetensi kepenyairan. Biarlah sosiolog berbicara soal-soal sosial, mereka yang berkompeten" (Emha, 1982a : 262). Anehnya, Emha (1982a : 259) sendiri merasa "Dalam forum kesusastraan agak kurang enak untuk memakai frame yang "politis".

Sikap "mendua"[14] begitu bisa mengingatkan kita pada pandangan Ajip Rosidi yang dinyatakannya duapuluh tahun yang lalu. Waktu itu Ajip Rosidi mengajukan pendapat bahwa jika kita bicara tentang kelahiran sastra Indonesia, kita mesti memahaminya sebagai kelahiran sastra bangsa Indonesia. Tetapi Ajip (1964 : 6) menjadi kuatir dengan pendapat yang diajukannya sendiri: "Dengan dasar fikiran seperti itu bukanlah sekali-kali maksud saya hendak memperpolitikkan kesusastraan atau mencampurbaurkan persoalan kesusastraan dengan persoalan politik. . . ".

Mungkin tidak berlebihan jika Rendra dianggap sebagai salah-satu dari sejumlah kecil "seni"man Indonesia mutakhir yang paling banyak menggeluti soal-soal "politis".

[14] Lihat catatan nomor 5 di atas tentang sikap "mendua" Emha Ainun Nadjib.

Tapi rasanya dibutuhkan penjelasan yang lebih tegas tatkala ia menyebut-nyebut pepatah "Di dalam ilmu silat tidak ada juara nomor dua, di dalam ilmu surat tidak ada juara nomor satu" (Rendra, 1983 : 77). Tidaklah adil jika pernyataan Rendra itu saya kutip tanpa menyertakan penjelasan konteks asli yang dimaksudkannya. Rendra menyebutkan pepatah itu dengan maksud merendah. Pernyataan itu diucapkan dalam pidato penerimaan penghargaan dari Akademi Jakarta; Rendra menerima hadiah itu, menurut pengakuannya sendiri, tidak "dengan rasa unggul". Yang masih membutuhkan penjelasan lebih tegas: benarkah "ilmu silat" dan "ilmu surat" dalam kenyataan hidup kita sehari-hari merupakan dua hal yang terpisahkan? Rendra memang menyebut-nyebut hubungan di antara ke duanya. Tetapi bagaimana tepatnya hubungan itu menurut Rendra? Sebagian dari jawab Rendra bisa tercermin dari tindakannya mengutip pepatah itu. Hubungan itu menurut Rendra berada dalam wilayah kerja para cendekiawan yang dilembagakan. Sedang seniman yang ber"ilmu surat" dianggapnya tinggal di "atas angin".

Arief Budiman tampil sebagai cendekiawan yang lebih dekat dengan soal-soal "politik" daripada "seni" (jika dianggap "dua" begitu), walau para sahabatnya tahu benar bahwa dia punya perhatian besar pada ke"dua"nya. Ketika berkunjung ke Jerman, Arief Budiman mewawancarai Gunter Grass, dan salah-satu pertanyaannya: mana yang menurut Gunter Grass lebih baik diandalkan "sastra" ***atau*** "politik" untuk memperjuangkan perubahan realitas sosial. Sekalipun Gunter Grass sudah menjawab bahwa ke"dua-dua"-nya penting, Arief masih berupaya membedakan ke"dua"-nya sebagai tanggapan lebih lanjut atas jawaban Gunter Grass (Arief, 1984a). Perbincangan-perbincangan saya yang paling belakangan dengan Arief Budiman meyakinkan saya bahwa sebenarnya Arief tidaklah bersikap sedemikian kaku terhadap kategori-kategori "sastra" dan "bu-

kan sastra" seperti yang bisa dikesankan oleh wawancara di atas. Dalam perbincangan-perbincangan informal tersebut Arief juga meyakinkan saya bahwa Y.B. Mangunwijaya pun bersikap cukup luwes terhadap kategori-kategori "sastra" dan "bukan sastra". Nampaknya orang-orang seperti Arief Budiman, Y.B. Mangunwijaya, Emha A. Nadjib, ataupun Rendra sebenarnya mempunyai pandangan yang sejalan dengan apa yang saya sebut "kontekstual". Cuma saja, seperti yang saya ajukan di atas, pengaruh pemikiran yang memisah-misahkan "sastra" dan "politik" sudah terlalu kuat dalam masyarakat kita sehingga tidaklah selalu mudah untuk mengelakkan diri dari pengaruh tersebut.

BENTUK DAN ISI

Kuatnya dominasi pemikiran yang memisahkan "sastra" dan "politik" membawa akibat-akibat yang tidak tanggung-tanggung. Edward Said (1982) pernah menyerang pemikiran yang bertumbuh di kalangan para ahli *literature* di dalam masyarakatnya (Amerika Serikat) yang memisah-misahkan *literature* dari *politics*. Menurut Said, ajaran demikian merupakan siasat para pemilik kekuasaan agar di sekolah (dan untuk Indonesia, kita dapat tambahkan pula: seminar/diskusi/sarasehan/pertemuan sastra, serta rubrik "sastra" dalam koran) orang yang membicarakan "sastra" tak usah senggol-senggol dan membahas dokumen negara, laporan-laporan penelitian sosiologis, atau berita-berita koran.

Seperti yang disindir Said di negerinya sendiri, di tanah air ini kita juga sesekali berbicara tentang "sastra" yang (berbau) "politis". Orang boleh menyinggung-nyinggung "politik" dalam forum "sastra". Tapi dalam pembicaraan seperti itu, pembahasan tentang "politik" terbatas pada "politik" sang sastrawan di "luar" kesastrawanannya, di "luar" karya sastranya, atau persoalan-persoalan "politis" yang ikut menjadi bagian dari *isi* karya sastra. Bentuk, atau kerangka, atau kategori "sastra" itu sendiri dianggap netral,

non-politis, atau bahkan dianggap mulia. Politis atau tidaknya suatu karya sastra hanya diperhitungkan dari apa-apa yang menjadi *isi*nya.

Menurut hemat saya tak ada batasan, bentuk, kerangka, atau kategori "sastra" yang bersifat netral. Juga "sastra" dalam pengertian yang masa ini dominan di dalam masyarakat kita. Batasan, bentuk, kerangka atau kategori itu dibentuk oleh (dan sekaligus membentuk) hubungan antar-kekuatan-kekuatan sosial yang hidup. Kelompok yang tak punya kekuatan sosial seringkali tak mendapat kesempatan untuk terlibat aktif dalam proses pembentukan demikian, dan kepentingan kelompok lemah ini tak terlindungi. Untuk sedikit lebih memperjelas pengertian abstrak di atas, saya ingin menyebutkan beberapa contoh yang agak konkrit untuk menunjukkan ketidaknetralan kategori "sastra" yang kini dominan di Indonesia.

Misalnya saja, salah-satu bagian dari pengertian "sastra" yang kini dominan di Indonesia lebih sering (daripada yang tidak) difahami sebagai sebentuk karya tulis. Kadang-kadang memang ada yang menyebut-nyebut dan mengakui adanya "sastra lisan". Tetapi pemakaian istilah itu sendiri menunjukkan dominasi pemikiran tentang "sastra" yang saya maksudkan. Untuk menyebut "sastra" yang tidak lisan, orang tidak merasa perlu mencantumkan embel-embel istilah "tertulis" di belakang kata "sastra".[15] Karena itu tidaklah mengherankan jika "sastrawan" juga sering disebut "penulis" (walau tak semua "penulis" disebut "sastrawan"). Condongnya pengertian "sastra" yang demikian tidak netral dalam konteks masyarakat kita yang lebih ba-

[15] Walter J. Ong (1982) pernah mempersoalkan istilah *oral literature* dalam konteks masyarakat berbahasa Inggeris. Menurut Ong (1982 : 12) sebutan *oral literature* sama anehnya dengan menjelaskan "kuda" sebagai "mobil tak beroda" untuk publik yang telah akrab dengan "mobil", tetapi tak pernah melihat "kuda". Perbandingan ini membantu saya membuat perbandingan tentang "wayang" seandainya hendak dianggap "universal" yang saya sebut dalam karangan ini.

nyak berorientasi pada budaya lisan.[16] Artinya, "sastra" menjadi bagian kehidupan sosial sekelompok kecil warga masyarakat kita yang menguasai dan mendapat pendidikan baca-tulis.

Tetapi pengertian di atas bukanlah satu-satunya pengertian "sastra" yang kini dominan di dalam masyarakat kita. Ada beberapa yang lain, yang juga tidak netral. Misalnya, pengertian "sastra" (bukan saja sembarang yang "tertulis", melainkan tulisan dalam bentuk) yang difahami sebagai prosa, puisi, drama, atau kombinasi di antara ke tiganya. Pengertian-pengertian prosa, puisi dan drama yang kini dominan di Indonesia bersumber dari Eropa dan Amerika Serikat. Maka semakin dekat orang-orang kita dengan pusat atau sumber budaya (pada umumnya atau sastra pada khususnya) Eropa dan/atau Amerika Serikat semakin trampil ber"sastra", fasih membicarakan "sastra", dan semakin berpengaruhlah mereka dalam pertumbuhan kesusastraan Indonesia. Orang-orang Indonesia yang mampu mendekati, mengenal, mempelajari dan menghayati sedalam-dalamnya kekayaan budaya Eropa dan Amerika Serikat itu jelas terbatas di kalangan warga masyarakat kelas atas/menengah saja.

Beberapa bagian lain dari pengertian yang membentuk pemahaman kita tentang "sastra" memperkuat penafsiran saya atas ketidaknetralan pemahaman "sastra" yang kini dominan di Indonesia. Saya tidak akan mencoba menguraikan bagian-bagian lain dari pengertian itu di dalam karangan ini.[17] Saya kira contoh-contoh yang baru saya sebutkan di atas cukup menjelaskan bagaimana batasan, kerangka, ben-

[16] Sudah mulai banyak orang yang membahas perihal budaya "lisan" dan "tulisan". Pemahaman saya tentang hal ini yang pertama dan utama bersumber dari gagasan-gagasan Marshall McLuhan almarhum, misalnya dalam bukunya *Understanding Media: the Extensions of Man* (McLuhan, 1964).

[17] Lihat catatan nomor 11 di atas.

tuk, atau kategori yang disebut "sastra" secara politis tidak netral. Untuk memperjelas penafsiran saya atas kuatnya dominasi pemikiran yang hanya menekankan isi dan meremehkan bentuk "sastra" untuk mengukur warna atau orientasi politis karya sastra, saya akan menampilkan contoh yang konkrit.

Sapardi Djoko Damono merupakan salah-satu pengamat sastra Indonesia yang sangat rajin membahas kritik sosial dalam sastra Indonesia. Pendapatnya banyak diterima dan dikutip orang, terutama yang diungkapkannya dalam tulisan berjudul "Kritik Sosial Dalam Sastra Indonesia: Lebah Tanpa Sengat" (Sapardi, 1977). Dalam tulisan itu Sapardi meneliti sejumlah karya sastra Indonesia dan mengajukan kesimpulan: "Tidak ada alasan lagi untuk menuduh bahwa sastrawan dan sastra kita tidak terlibat dalam persoalan masyarakat" (Sapardi, 1977 : 60).

Apa yang dimaksudkan Sapardi dengan "terlibat dalam persoalan masyarakat" ialah keprihatinan atas penderitaan anggota masyarakat kelas bawah dan perhatian untuk membelanya. Sedang ukuran yang dipakai Sapardi untuk menilai ke"terlibat"an itu adalah hal-hal yang dapat kita sebut sebagai isi/tema dalam karya-karya sastra yang dibahasnya. Dengan kata lain, pusat perhatian Sapardi ialah "tentang apa" karya-karya sastra itu ber"kisah". Hal itu dapat kita amati dengan jelas dari salah-satu dari sejumlah pembahasan serupa yang dikerjakan Sapardi (1977 : 61):

> Tahun 50-an negeri ini dilanda korupsi; Pramoedya Ananta Toer Menulis novel *Korupsi*. Tetapi korupsi tidak berhenti setelah beberapa di antara kita membaca novel itu; ia semakin mengganas sampai hari ini. Dan saya yakin, kalau sekarang Sudomo mulai mencoba memberantasnya (hal yang juga pernah dilakukan orang sebelumnya), itu bukan karena ia telah membaca novel, sajak atau menonton drama. Tindakan ini pasti di-

sebabkan olah [oleh] hal yang di luar sastra, yang hanya bisa kita terka-terka saja.

Dengan mempertimbangkan ketidaknetralan pengertian "sastra" itu sendiri, sebagai persoalan paling mendasar, sebetulnya tidaklah aneh jika ternyata kritik-kritik sosial dalam karya-karya sastra yang dibahas Sapardi itu tidak membawa perubahan sosial (kalaupun ada) yang berarti. Kritik-kritik itu seperti (yang dikiaskan Sapardi) lebah yang tak menyengat. Sapardi (1977 : 60) mempertanyakan sendiri "mengapa kritik sosial yang disampaikan sastrawan tidak efektif?" Namun sayang, pertanyaan penting ini tidak menghantarkan pemikiran Sapardi menuju ke titik persoalan mendasar (pengertian "sastra") yang saya uraikan di atas. Jawaban Sapardi atas pertanyaan penting itu mengarah pada tuduhan lemahnya pemahaman sastrawan kita pada masalah-masalah sosial yang dijadikan bahan untuk isi karya sastra itu. Jawaban itu tidak diungkapkannya secara terbuka, tetapi tersirat dalam saran pemecah persoalan yang diajukan Sapardi (1977 : 61) untuk para sastrawan: "satu-satunya hal yang bisa dilakukan penulis masa kini adalah bersikap lebih bersungguh-sungguh dalam memperhatikan persoalan masyarakat di sekitarnya".

Sapardi bukanlah satu-satunya pengamat sastra Indonesia mutakhir yang membahas kaitan "sastra" dan "sosial-politik-ekonomi" dengan pemikiran serupa itu. Saya hanya mengajukan pandangan Sapardi karena, seperti yang saya singgung di depan, Sapardi merupakan tokoh yang amat (mungkin paling?) rajin pada tahun-tahun belakangan ini dalam mempersoalkan hal tersebut. Pemikiran seperti itu bahkan masih dipertahankan Sapardi hingga tahun 1984 ini untuk mengomentari kasus Nasruddin. Nasruddin adalah seorang pelajar Madrasah Aliyah Negeri II, Yogyakarta yang diinterogasi camat dan polisi setempat, lalu diskors sekolahnya gara-gara ia membaca puisi yang oleh petugas keamanan dianggap "bisa mengganggu keamanan dan me-

rendahkan wibawa pemerintah" *(Tempo,* 8-10-1983). Menurut Sapardi (1983b: 427): "Jadi anak muda ini telah menjadi korban keyakinan sementara sastrawan, bahwa puisi (baca slogan) bisa menghentikan korupsi dan penyelewengan". Lepas dari benar atau tidak ada sementara sastrawan yang punya keyakinan seperti yang disebut Sapardi itu, yang menjadi persoalan bagi saya ialah jika sampai apa yang disebut "puisi" oleh Sapardi dianggap sebagai kategori yang mati, dan hanya isi puisi yang perlu dipersoalkan.

Dengan pemahaman seperti itu, saya merasa kurang puas dengan perdebatan tentang "sastra kiri" lawan "sastra kanan" yang belakangan menarik perhatian banyak pengamat sastra Indonesia mutakhir. Saya merasa kurang puas sebab pusat perdebatan itu berkisar pada pengertian-pengertian "kiri" dan "kanan"nya sastra. Sedang "sastra"nya sendiri kurang dipermasalahkan, seakan-akan "sastra" itu sendiri belum punya warna "kiri" atau "kanan" jika tidak diberi embel-embel "kiri" atau "kanan".

Setelah mengajukan persoalan-persoalan di atas dan sebelum mengakhiri tulisan ini, saya ingin mengajukan beberapa contoh konkrit yang sementara ini dapat dipertimbangkan sebagai jawaban alternatif[18] untuk membebaskan kita dari kungkungan pengertian "sastra" yang kini dominan di Indonesia. Menurut hemat saya, jawaban alternatif ini merupakan salah-satu kunci terpenting yang dapat kita harapkan mampu menghadapi persoalan-persoalan (misalnya "keterasingan" sastra Indonesia dari masyarakat luas, dan "ketumpulan" daya kritik sastra(wan) kita terhadap persoalan-

[18] Bahan-bahan ini saya ambil dari makalah yang telah saya tulis untuk Sarasehan Kesenian, 28-29 Oktober 1984 di Surakarta. Tetapi menurut Arief Budiman (1984b) dalam komentarnya atas sarasehan di Surakarta itu, saya "belum secara jelas menunjukkan jalan ke luar dari persoalan ini". Sambil berterimakasih atas kritik seperti ini, saya berharap penulisan kembali makalah untuk sarasehan di Surakarta ini mampu memperjelas apa yang semula belum jelas.

persoalan sosial) yang belakangan menyita perhatian utama banyak pemikir terkemuka sastra Indonesia mutakhir.

Iwan Fals dan terlebih-lebih lagi Rhoma Irama nampaknya telah mengungguli sebagian besar sastrawan kita dalam upaya berkomunikasi dengan sebanyak mungkin warga masyarakat Indonesia. Kritik-kritik sosial yang diungkapkan oleh dua seniman mutakhir ini juga nampaknya jauh lebih "menyengat" daripada kritik kebanyakan sastrawan kita yang berupaya serupa (tidak semua sastrawan kita berupaya demikian). Memang, ungkapan-ungkapan Iwan Fals dan Rhoma Irama dalam pemikiran para pengamat kebudayaan kita cenderung dikategorikan sebagai "musik" dan bukan "sastra".[19] Tapi justru inilah pokok persoalan utama yang saya bentangkan di dalam karangan ini. Mengingat jauh le-

[19] Dalam Sarasehan Kesenian di Surakarta itu Yudhistira Ardi Noegraha mengajukan pendapat bahwa yang kita butuhkan dalam kesusastraan Indonesia masa ini ialah apa yang disebutnya "Sastra Dangdut". Karena di sini saya menyebut-nyebut Rhoma Irama (juga dalam makalah yang saya siapkan untuk sarasehan di Surakarta), dan karena Rhoma Irama merupakan tokoh (ter?)penting dalam kehidupan musik Dangdut selama ini, maka sebuah perbandingan pandangan antara Yudhis dan yang saya miliki perlu dijelaskan di sini. Selintas, nampak kemiripan antara gagasan Yudhistira dan saya; ke duanya menyatakan perlunya sastra kita dibebaskan dari aturan-aturan ketat dan kategori-kategori kaku yang belakangan ini merajalela dalam pertumbuhan sastra mutakhir di Indonesia. Namun, nampaknya ada perbedaan (tingkat, bukan jenis) pembebasan yang diinginkan Yudhistira dari yang saya harapkan. Yudhistira menginginkan agar lebih banyak ragam *isi* karya sastra yang tumbuh berdampingan, sebanyak keragaman isi lirik musik Dangdut. Kata Yudhistira: "Sastra Dangdut ialah, sastra yang bisa dan dengan bebas berbicara *mengenai* (garis bawah saya tambahkan sendiri — AH) apa saja, seenak dan sesuka penciptanya, tanpa perasaan risi atau tertekan". Apa yang saya inginkan lebih jauh dari itu: perubahan batasan pengertian "sastra" itu sendiri, bukan hanya macam isi-nya. Dengan kata lain saya tidak hanya mengharapkan "sastra" yang bisa luwes, gesit dan sekaligus ampuh *seperti* "musik Dangdut". Saya inginkan robohnya pagar pemisah antara "sastra" dan "musik". Jika "sastra" masih ingin dibatasi sebagai bentuk ungkapan verbal (berkata-kata) maka "musik" yang saya maksudkan tentunya bukan sekedar rangkaian bunyi permainan alat-alat musik.

bih pentingnya komunikasi "lisan" daripada "tulisan" dalam hidup sebagian besar anggota masyarakat kita, tidaklah berlebih-lebihan jika saya berharap akan lebih banyaknya "sastra"wan kita yang bernyanyi, atau mendongeng lisan, atau berpentas sandiwara[20] yang merakyat-luas, daripada hanya menulis *tentang* rakyat jelata. Betapa perlunya kita mempertimbangkan kembali secara luwes dan terbuka patokan-patokan kategoris "sastra" dan "bukan sastra" yang selama ini merajai kehidupan sastra Indonesia mutakhir.

Dengan mengajukan pemikiran alternatif seperti itu bukan sekali-kali maksud saya untuk mengingkari kekuatan tulisan yang sudah berpengaruh besar dalam kehidupan sebagian (khususnya kelas menengah/atas) warga masyarakat kita. Karena itu saya juga tidak mengusulkan dihentikannya kegiatan menulis sama sekali. Tetapi karya tulis yang saya maksudkan agak berbeda dengan apa yang menjadi bagian dalam pengertian "sastra" yang dominan di Indonesia saat ini. Dua contoh macam "tulisan" yang saya maksudkan akan saya sebutkan di bawah ini. Yang pertama, tulisan-tulisan dalam koran (berupa ulasan peristiwa aktual, uraian pendapat/artikel, atau bahkan "surat dari pembaca") yang telah menjadi salah-satu andalan komunikasi massa para pemegang kekuasaan dan para saingannya. Peran sosial-

[20] Arief Budiman (1982) berpendapat bahwa "keterasingan" seniman kita tidak sedemikian terasa di kalangan beberapa dramawan. Menurut Arief, hal ini disebabkan oleh akrabnya bentuk komunikasi antara si seniman dan publiknya secara tatap-muka langsung. Saya percaya pendapat itu ada benarnya. Tetapi saya kira perlu ditambahkan pula bahwa hal itu juga ditentukan apakah komunikasi langsung itu merupakan bahasa "lisan", ataukah bahasa "tertulis" (yang dihafal dulu, lalu) diungkapkan secara lisan. Putu Wijaya kesepian publik ketika menampilkan pembacaan novel *Nyali*, yang bersifat tatap-muka langsung dengan publiknya, 30 April-1 Mei 1983 di TIM, Jakarta. Komentar Putu atas sepinya pertunjukkan itu dikutip *Kompas* (5 Mei 1983): "Kalau ini dibilang gagal, terserah. Saya lebih memikirkan kenapa orang tidak tertarik untuk datang . . . mungkin seharusnya memang dibaca sendiri di kamar ya?"

politik koran sejak awal kebangkitan bangsa kita hingga kini jauh lebih besar daripada peran yang pernah dimainkan "sastra" kita. Kalau ternyata dari masa ke masa koran menjadi salah-satu sasaran utama sensor penguasa, semakin terbuktilah besarnya kekuatan sosial tulisan-tulisan dalam koran. Ancaman (misalnya lewat telepon) dari fihak-fihak pemegang kekuatan sosial (tidak harus berarti pemerintah) atas apa-apa yang dapat dan tidak dapat ditulis dalam koran tidaklah sebanding dengan (walau ada) tekanan serupa yang pernah dialami para "sastra"wan kita.

Tulisan-tulisan dalam koran tersebut nyatanya dikeluarkan dari batasan "sastra" yang dominan di Indonesia masa ini (juga di beberapa tempat lain, atau masa lain) oleh para pemegang kekuatan sosial yang memang tidak bodoh. Disengaja ataupun tidak, sastra(wan) kita masa ini menghuni suatu wilayah berkarya yang sempit dan yang (di)jinak-(kan), walau wilayah itu sesekali ditaburi sanjungan-sanjungan muluk.[21] Sastra(wan) kita mengingatkan saya akan ke-

[21] Pe"mulia"an sastra dan para sastrawan secara berlebihan ada banyak contohnya. Yang saya berikan di bawah ini hanyalah salah-satu contoh. Contoh ini saya ambil dari ungkapan salah-satu tokoh terpenting dalam sejarah kesusastraan Indonesia bernama H.B. Jassin (1970 : 21):

> Pengarang dan seniman sejak dahulu kala selalu menegakkan keadilan dan kebenaran. Musuh mereka adalah kebohongan, kepalsuan, kekerasan, kebatilan. Karena itu mereka di samping menjadi sahabat-sahabat yang baik dari masyarakat, juga kadang-kadang menjadi musuh penguasa-penguasa yang angkara murka.

Saya tak tahu apakah sekarang H.B. Jassin masih mau mempertahankan pendapat yang pernah diucapkannya lebih dari sepuluh tahun yang lampau itu. Yang saya tahu citra "sastra" dan "sastrawan" sudah tidak bisa semuluk-muluk itu lagi. Tetapi saya pun yakin biarpun derajat "sastra" dan "sastrawan" sudah merosot, tetapi citra "sastra" dan "sastrawan" yang ingin disebar-sebarkan ke tengah masyarakat masih "lebih indah dari warna aslinya". Awal tahun 1984 YB. Mangunwijaya (1984) menekankan "pada dasarnya sastrawan atau seniman seumumnya bukan dewa, bukan "tokoh di atas angin". Tetapi dalam kesempatan yang sama Mangunwijaya mengumpamakan sastra yang "tumbuh . . . dari realita kehidupan" sebagai "Bunga teratai" yang tumbuh "dari lumpur akar-akar. . .".

dudukan sosial wanita kelas menengah dan atas dalam masyarakat kita: mereka diberi gelar-gelar sanjungan, sambil sekaligus dibatasi geraknya (termasuk oleh gelar-gelar itu) dan sesekali ditindas.

Contoh terakhir yang ingin saya ketengahkan di sini sebagai bentuk tulisan alternatif ialah beberapa karya tulis Pramoedya Ananta Toer sepulangnya dari pulau Buru. Karya-karya tulis itu tak diizinkan beredar. Saya kira salah-satu sebab mengapa karya-karya itu berdaya sosial besar (dan mungkin dianggap terlalu besar sehingga dianggap dapat mengancam kestabilan kedudukan pemilik kekuatan sosial masa ini) ialah karena karya-karya itu menerobos, melewati atau menabrak batas-batas kategori "sastra" (yang dibedakan dari "sejarah", ulasan "sosiologis", atau "ekonomi", atau "politik") seperti yang selama ini mengurung dan dipatuhi banyak penulis "sastra" kita.

Perubahan pengertian pembatas "sastra" dari apa yang saat ini dominan di Indonesia, saya kira, tidak dapat ditawar-tawar lagi jika kita memang mengharapkan peran "sastra" yang lebih berarti dalam proses perubahan sosial. Memang benar, perubahan radikal (dalam pengertian "mendasar") seperti itu tidaklah mudah dikerjakan, dan jelas tidak mungkin dapat (jika benar dikehendaki) diwujudkan dalam waktu yang singkat. Yang kita butuhkan sekarang bukan sekedar perubahan warna atau embel-embel untuk "sastra", dengan tetap mempertahankan pengertian mendasar tentang "sastra" itu sendiri, sekalipun ini relatif lebih mudah daripada apa yang saya harapkan di atas. Perubahan makna kata, atau pengertian istilah kunci seperti "sastra" tidak harus mengawali lebih dahulu atau membuntuti saja perubahan-perubahan sosial-politik. Yang satu tak mungkin terpisahkan dari yang lain.

Malang, Desember 1984

PUSTAKA ACUAN*)

Abdul Hadi WM

1982 "Realisme Sosial dan Humanisme Universal: Sastra Indonesia 1959-1965", *Horison* (Jakarta), No. 9, Th. XVII, halaman 244-250..

1984 "Sastra Tipologis dan Masalah Modernisme", *Berita Buana* (Jakarta), 10 April, halaman 4.

Ajip Rosidi

1964 "Kapankah Kesusastraan Indonesia Lahir?" dalam *Kapankah Kesusastraan Indonesia Lahir?*, Jakarta: Bhratara, halaman 1-9.

Arief Budiman

1982 "Karya Sastra yang Diciptakan untuk Orang yang Ada di dalam Sejarah, sebuah konsep ceramah yang masih acak-acakan", disampaikan dalam Seminar Psikologi Kesenian, 20 September 1982 di Yogyakarta.

1984a "Gunter Grass Seorang Besar yang Sederhana", *Horison* (Jakarta), No. 1, Th. XVIII, halaman 29-31.

1984b "Sastra Kiri yang "Kere", catatan dari Sarasehan Kesenian di Solo", *Kompas* (Jakarta), 23 November, halaman IV.

*Daftar pustaka acuan yang saya susun di sini tidak selalu mengacu pada nama belakang pengarang yang bersangkutan. Untuk nama-nama orang Eropa dan Amerika Serikat, seperti lazimnya, saya mengacu pada nama belakang mereka (misalnya Fish, Stanley untuk Stanley Fish). Sedang untuk nama-nama orang Indonesia, saya pilih bagian nama yang saya anggap paling dikenal akrab; jadi bisa nama depannya (misalnya Arief untuk Arief Budiman) atau nama belakangnya (misalnya Mangunwijaya untuk Y.B. Mangunwijaya).

Ariel Heryanto
1984 "Keadilan Sosial dan Sastra", *Kompas* (Jakarta), 30 Maret, halaman IV.
Arifin C. Noer
1983 "Teater Indonesia Masa Depan" makalah yang disampaikan dalam diskusi peringatan hari ulang tahun Studiklub Teater Bandung ke-25, diterbitkan dalam *Horison* (Jakarta), No. 10, Th. XVIII, halaman 428-434, juga dalam *Bagi Masa Depan Teater Indonesia*, suntingan Sutardjo WM dkk., Bandung: PT. Granesia, halaman 17-24.
Budi Darma
1984 "Kemampuan Mengebor Sukma". *Berita Buana* (Jakarta), 10 April, halaman 4.
Emha Ainun Nadjib
1982a"Sastra Independen", *Basis* (Yogyakarta), No. 7 (Juli), Th. XXXI, halaman 259-265. Juga diterbitkan dalam *Budaya Sastra*, suntingan Andy Zoeltom, Jakarta: C.V. Rajawali, halaman 137-150.

1982b"Sastra Dewa, Sastra Macan, Sastra Tank", *Tempo* (Jakarta), 28 Agustus, halaman 57.

1984 "Sastra Yogya: Kegagapan dalam Proses Pembebasan Diri", *Kompas* (Jakarta), 3 Januari, halaman V.
Fish, Stanley
1980 *Is There a Text in This Class?*, Cambridge: Harvard University Press.
Foulcher, Keith
1984 "Indonesian Literature 1950-1965: The Left Response" a paper presented for the Fifth National Conference of Asian Studies Association of Australia, Mei 13-19.
Hardi
1983 "Subagio Menjawab", *Horison* (Jakarta), No. 11-12, Th. XVIII, halaman 536-541.

Hardi
1984 "Catatan terhadap Catatan Kebudayaan: Alergi Terhadap Kesenian Terlibat", *Horison* (Jakarta), No. 2, Th. XVIII, halaman 56.
Hill, David T.
1984 "Who's Left? Indonesian Literature in the Early 1980's", working paper No. 33, Clayton: Monash University.
Jassin, H.B.
1970 *Hebóh Sastra 1968; Suatu Pertanggungan Jawab*, Jakarta: Gunung Agung.

1975 "Sastra Indonesia Sebagai Warga Sastra Dunia", *Budaya Jaya* (Jakarta), No. 85, Th. VIII, halaman 323–338.
Koentjaraningrat
1974 *Kebudayaan Mentalitet dan Pembangunan*, Jakarta: Gramedia.
Mangunwijaya, Y.B.
1982 "Suatu Sanggahan" makalah untuk diskusi Peran Sastra dalam Perubahan Masyarakat, Jakarta, 10 Agustus.

1984 "Sastra Melalui Kaca Mata Orang Biasa", *Kompas* (Jakarta), 21 Februari, halaman IV.
McLuhan, Marshall
1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill Book Company.
Ong, Walter J.
1982 *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London and New York: Methuen.
Pamusuk Eneste
1983 "Penerbitan Buku-buku Sastra Tahun 80-an", *Kompas* (Jakarta), 5 September.
Rendra
1983 "Pidato Penerimaan Penghargaan dari Akademi Ja-

karta" dan "Sastra dan Masyarakat", dalam *Mempertimbangkan Tradisi*, Jakarta: PT. Gramedia, halaman 77-85 dan halaman 71-76.

Said, Edward

1982 "Opponents, Audiences, Constituencies, and Community", *The Politics of Interpretation*, W.J.T. Mitchell (ed.), Chicago and London: The University of Chicago Press.

Sapardi Djoko Damono

1977 "Kritik Sosial Dalam Sastra Indonesia: Lebah Tanpa Sengat", *Prisma* (Jakarta), No. 10 (Oktober), Th. VI, halaman 53-61.

1979 *Sosiologi Sastra, sebuah pengantar ringkas*, Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

1983a "Social Involvement in Indonesian Literature", *Prisma* (Jakarta), halaman 3-10.

1983b "Tiba-tiba Menjadi Penting", *Horison* (Jakarta), No. 10, Th. XVIII, halaman 427.

1984 "Sosiologi Sastra Indonesia Modern", makalah untuk Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern, 26–27 Oktober di Yogyakarta.

Satyagraha Hoerip

1979 "Pengantar" dalam *Cerita Pendek Indonesia*, suntingan Satyagraha Hoerip, Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

1984 "Sastra dan Kemiskinan Intelektual Kita", *Kompas* (Jakarta), 21 Februari, halaman IV.

Sitor Situmorang

1983 "Tanggung Jawab Sastra Dua Sastrawan Besar Amerika Latin", *Kompas* (Jakarta), 21 Maret.

Subagio Sastrowardoyo
1983 "Yang Dibutuhkan Adalah Sikap Ilmiah Terhadap Sastra", *Horison* (Jakarta), No. 3, Th. XVIII, halaman 131-135.
Sutardji C. Bachri
1984 "Menghadapi Sastra Tahun 2000", *Horison* (Jakarta), No. 9, Th. XVIII, halaman 55.
Williams, Raymond
1977 *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press.

SASTRA YANG BERPUBLIK*

Arief Budiman

Acara ini sifatnya sarasehan. Kita tidak mengejar, mengikuti jalur-jalur formal dalam mendiskusikan sesuatu. Jadi dari suatu karya teater barangkali masuk ke karya yang lain sifatnya dan barangkali jadi kacau karena campurannya yang macam-macam. Tapi barangkali sarasehan ini maksudnya begitu, untuk mengocok otak kita. Barangkali dari kekacauan itu tampil sesuatu yang lebih baru.

Yang saya kemukakan sekarang ini sebenarnya bukan hal yang baru, tetapi pernah saya ungkapkan di Yogya dan juga dalam diskusi dengan teman-teman pada pelbagai kesempatan.

Satu apologi saya: terus terang dalam sastra dan seni pada umumnya saya lebih berperan sebagai pengamat dari jauh. Karena bidang perhatian saya, seperti yang anda ketahui sekarang ini lebih banyak pada permasalahan politik ekonomi. Tapi saya selalu gembira kalau berada di tengah-tengah teman-teman sastrawan dan seniman, karena ini memberikan sesuatu yang tidak saya peroleh dari kesibukan-kesibukan saya dalam diskusi-diskusi tentang masalah-masalah sosial ekonomi.

* Salinan lengkap dan disunting seperlunya dari Ceramah Arief Budiman pada Sarasehan Seni di Solo tanggal 28 Oktober 1984 oleh Winardi.

Yang saya kemukakan hari ini adalah mengenai sosiologi kesenian. Tapi saya persempit menjadi kesusastraan yang berpublik. Seni di sini saya coba persempit menjadi sastra, karena pengalaman saya lebih banyak di sastra daripada di seni yang lain. Saya memang pernah berkecimpung di seni lukis dan di teater sedikit, namun sastra adalah yang paling akrab. Yang saya bahas kebanyakan berlaku untuk kesusastraan, tapi saya kira untuk batas-batas tertentu juga merupakan persoalan di bidang kesenian umumnya.

Untuk saya, sastra di Indonesia sekarang ini terutama terlalu dipengaruhi oleh suatu keinginan untuk menciptakan keindahan. Pandangan ini dikenal dengan nama aliran estetisme. Ketika seorang calon seniman atau calon sastrawan mau menjadi seniman atau sastrawan, maka yang menjadi persoalan buat dia adalah: "Bagaimana sih mencipta satu karya yang Indah?" Kemarin saya baca di Majalah *Hai* – majalah remaja – tentang wawancara dengan Sutardji. Dia mengatakan bahwa "Orang yang anti keindahan adalah iblis". Ini menunjukkan secara langsung bahwa keindahan adalah obsesi seniman Indonesia. Sebenarnya tidak apa-apa kalau kesenian diciptakan untuk keindahan. Memang ini sesuatu yang wajar, apa pun yang dimaksudkan dengan keindahan itu. Paling sedikit karya seni dilahirkan dengan keinginan untuk menciptakan sesuatu yang berharga. Yang jadi masalah bukanlah kita menciptakan untuk keindahan, tapi bagaimanakah kita mendefinisikan keindahan. Apa sih ukuran keindahan itu? Apakah keindahan? Ini yang saya tekankan. Apakah keindahan itu Universal? Ada anggapan bahwa keindahan itu universal, mengatasi ruang dan waktu. Sehingga dengan demikian yang dicari adalah keindahan yang mutlak.

Padahal menurut saya, keindahan itu merupakan sesuatu yang terikat oleh ruang dan waktu. Dengan demikian, artinya ada aspek kesejarahan. Jadi indah zaman dahulu berbeda dengan keindahan sekarang. Itu dimensi waktunya.

Dengan ruang artinya: lokasi, daerah. Jadi "keindahan" di Amerika atau di Eropa itu berbeda dengan keindahan yang dihayati oleh orang Indonesia, atau oleh orang Australia atau oleh orang India. Ini dimensi ruang. Bahkan dimensi ruang ini bisa dipersempit lagi menjadi dimensi kelompok manusia. Di Indonesia misalnya, bisa kita bicarakan "keindahan" yang dihayati oleh orang Irian berbeda dengan orang Jawa. Dan orang Jawa tentunya berbeda dengan orang Minang. Ada dimensi keindahan, atau kriterium keindahan yang lain. Dan lebih daripada itu lagi, barangkali di antara orang Jawa itu sendiri terjadi dimensi kelas. Yaitu orang kelas menengah dengan kelas bawah dimensi keindahannya lain lagi. Dengan demikian masalah keindahan itu, pertama tidak universal, terikat ruang dan waktu; kedua, dia juga terikat oleh kelompok sosial.

Seringkali, sastrawan-sastrawan kita mengarahkan ciptaannya kepada suatu publik tertentu. Sebenarnya sastra yang tidak berpublik itu tidak mungkin. Ketika dia mencipta dia berkata: "Saya tidak terikat oleh suatu publik. Saya mencipta untuk batin saya". Itu selalu kriteriumnya. Tapi sebenarnya manusia tidak pernah lepas dari kelompok sosialnya. Manusia berdiri sendiri tidak ada. Tanpa sadar dia menciptakan untuk suatu *audience*, suatu publik yang dibayangkan. Dan seringkali, tragisnya *audience* nya adalah kritikus-kritikus sastra Barat. Jadi seringkali tanpa sadar dia menciptakan karya-karya sastra yang bisa dihargai oleh sastrawan-sastrawan atau kritisi Barat. Atau barangkali sekarang sudah bergeser kepada kritikus lokal. Sastrawan kita mencipta supaya dihargai oleh H.B. Jassin, Goenawan Mohamad, atau Jacob Sumardjo. Dengan demikian sebenarnya, sastra kita punya publik.

Kalau sastrawan-sastrawan kita mengatakan sastra yang diciptakan tanpa publik, sebenarnya tanpa sadar mereka sudah "kesusupan" publik yang dibayangkan. Banyak karya sastra atau karya seni diciptakan untuk *audience* yang

ada di Barat. Pelukis kita banyak yang ingin jadi Picasso atau barangkali Marc Chagall. Atau sastrawan kita mau menjadi seperti Jean Paul Sartre, Albert Camus, atau Hemingway.

Sebab itu, tanpa sadar, orang-orang sastra yang menganggap dirinya tidak punya publik dalam penciptaan sastra inilah yang membuat sastra kita teralienasi. Sastrawan kita menjadi asing di negerinya sendiri. Hal ini disebabkan juga karena sastra berlainan dengan teater. Dalam penciptaannya dia berada dalam ruang tersendiri. Dengan demikian ketika dia menulis dia tidak memperoleh loloh balik dari lingkungannya dengan segera, berlainan dengan teater misalnya.

Teater di Indonesia banyak memperoleh loloh balik yang segera, karena teater dipentaskan. Jadi saya bedakan antara penulisan teater dengan pementasan teater. Kelompok-kelompok teater seperti Rendra, Arifin C. Noer dan yang lain-lain itu, terus berdialog dengan masyarakatnya. Sehingga bisa saya katakan bahwa teater lebih membumi. Teater dipentaskan di Jakarta, buminya adalah publik orang Jakarta.

Sastra berlainan. Sastra kurang akrab dengan publiknya. Loloh balik yang diterimanya adalah dari Jacob Sumardjo atau dari HB. Jassin atau yang lain. Sehingga tanpa sadar sastrawan-sastrawan kita mencipta untuk suatu publik yang terdiri dari segelintir orang, yakni kritikus-kritikus sastra. Kebanyakan kritikus-kritikus ini adalah orang-orang yang dari kelas menengah.

Buat sastrawan Indonesia sekarang kurang penting bahwa bukunya tidak laku. Yang penting dia mendapat komentar baik dari kritikus-kritikus. Ini dianggap sebagai ukuran sukses. Sekarang, memang terjadi sedikit perubahan, yaitu dengan dimulainya orang baca sastra, baca puisi. Prosa-prosa juga mulai dibacakan. Tetapi pembacaannya masih di kota-kota besar. Kecuali beberapa orang mulai masuk ke desa-desa, seperti Emha Ainun Nadjib, Linus Suryadi AG, dan lainnya lagi.

Seniman ini mulai masuk ke desa-desa untuk menguji sastranya. Tapi sekarang dia konfrontasikan dengan publik. Ini buat saya merupakan gejala yang menarik. Saya ingat Emha pernah ceritakan kepada saya, dia sering ke perayaan-perayaan di desa. Dia datang, lalu membuat acara, membacakan puisi. Tentu saja puisi-puisi yang dia baca mula-mula puisi-puisi yang top, yang merupakan bintang dalam sastra Indonesia, misalnya puisi Goenawan Mohamad, Chairil Anwar dan sebagainya. Tapi begitu dia baca di desa terasa sekali tidak ada dialog. Ini dikatakan oleh Emha sendiri. Dia merasa puisi yang dibacakan tidak komunikatif. Akhirnya dia menciptakan puisi-puisi yang lebih komunikatif, yaitu yang membicarakan misalnya; masalah sehari-hari petani, masalah sehari-hari wanita desa. Dan begitu ia bacakan terasa ada respon, seperti wayang dengan *audience* nya. Dia merasa puisi-puisi inilah yang lain dari puisi-puisi yang dianggap bintang dalam sastra Indonesia, yang bisa dimengerti, bisa komunikatif dengan masyarakatnya. Inilah keindahan yang mesti ditawarkan kepada lingkungannya. Sedikit saja sastrawan mengerti tentang publik, maka sastra Indonesia bisa berubah.

Yang jadi masalah kita sekarang adalah kenyataan bahwa sastra Indonesia tidak akrab dengan publiknya. Atau lebih tepat, publiknya adalah kritikus-kritikus yang berwawasan kesusastraan Barat. Hasilnya sastra Indonesia tidak berpijak di buminya sendiri. Karena itu, ibarat pohon, dia tidak bisa tumbuh, karena tidak punya tanah. Dia hanya menggapai-gapai ke atas. Sedangkan akarnya tidak menyentuh tanah. Ini merupakan gejala sastra Indonesia sekarang, yaitu sastra yang hanya berada di kalangan yang sangat terbatas, yang kecil jumlahnya. Sehingga praktis dapat dikatakan, sastra kita tidak berakar di bumi Indonesia.

Bumi Indonesia yang dijamah oleh sastra kita adalah bumi kelas menengah yang sangat sedikit itu. Karena itu saya mau menawarkan kesadaran baru bagi sastra Indone-

sia. Ketika menciptakan karyanya, sastrawan kita hendaknya mengenali publiknya. Siapa sih yang mau dicapai? Ini tidak merusak proses kreatif. Itu bukan kompromi pada proses kreatif. Karena kreativitas adalah kesanggupan untuk menciptakan dari apa yang ada, menjawab tantangan kenyataan, bukan melarikan diri dari kenyataan. Kreativitas bagi saya adalah konsep empiris, bukan konsep idealis yang diciptakan di ruang yang kosong. Jadi tidak ada masalah buat saya kalau sastrawan kita datang ke suatu publik yang tertentu. Itu bukan berarti harus kompromi.

Buat saya sastra atau seni pada umumnya harus sadar publik, harus masuk ke dalam sejarah, yaitu kenyataan ruang dan waktu. Harus diciptakan suatu kesadaran yang penuh pada diri seniman bahwa dia mencipta untuk publik tertentu.

Buat saya tidak jadi soal kalau memang sastrawan kita lebih senang mengarahkan publik pada kelas menengah. Oke, silakan mencipta karya sastra kelas menengah. Dan saya kira sastra seperti itu punya hak hidup. Tapi jangan lalu beranggapan itulah satu-satunya sastra yang punya hak hidup di Indonesia. Itulah yang harus dijadikan mercusuar sastra Indonesia. Dia cuma sekedar sastra kelas menengah. Jangan dihambat untuk menciptakan sastra kelas bawah. Atau sastra untuk orang Irian, atau sastra untuk orang Jawa. Harus ada kesadaran penuh. Saya kira saudara tidak akan mementaskan Wayang Orang di Irian karena pasti tidak dihargai. Harus diciptakan suatu bentuk-bentuk yang lain, sesuatu yang sesuai dengan kenyataan dan proses sejarah di Irian, dan sebaliknya juga.

Sayangnya, adalah suatu kenyataan sosial di Indonesia bahwa media cetak, media penyebarluasan sastra, ada di tangan orang-orang kota kelas menengah. Dan juga daya beli ada pada orang kota kelas menengah. Sehingga sangat logis kalau saudara mencipta sastra yang punya publik di desa ditolak, kalau diberikan kepada Gramedia, atau Sinar

Harapan. Sebagai pengusaha tentunya mereka akan melihat, orang desa memang banyak tetapi tak ada daya beli. Karena itu, buat sastrawan-sastrawan yang merakyat, memang masa depannya suram. Kantongnya pun pasti parah.

Memang lebih banyak insentifnya untuk menciptakan sastra kelas menengah. Honornya baik, menjadi terkenal, dibicarakan di media-massa nasional. Lain sekali nasib sastrawan-sastrawan yang mengarahkan dirinya pada publik di kelas bawah. Ini adalah kenyataan sistem sosial di Indonesia, yang dikuasai oleh orang-orang yang punya modal. Jadi inilah sebenarnya mengapa di Indonesia, atau di negara-negara dunia ketiga, sastra yang paling populer adalah sastra kelas menengah.

Bentuk-bentuk yang mencoba beralih dari sana akan hanya menjadi sastra marginal. Menjadi sastra yang hanya berperan serta, bukan berperan kunci. Untuk orang muda yang mau menjadi sastrawan tentunya salah-satu insentifnya adalah menjadi populer. Karena itu yang diciptakan adalah sastra kelas menengah.

Ada seorang sastrawan mengatakan: di Indonesia sastrawan-sastrawan kita teralienasi. Terasing dari buminya sendiri. Kita lihat banyak sastrawan-sastrawan kita yang hidupnya sangat miskin, tidurnya numpang-numpang pada teman-teman. Tetapi begitu bikin puisi maka yang diciptakan adalah; awan-awan yang mengawang, danau-danau yang indah dengan riak-riak air. Seakan-akan tidak ada hubungan antara kehidupan yang begitu konkrit pada dia (dia miskin, kelaparan barangkali, sukar hidupnya) dengan dunia puisinya. Dia cuma mau menjadi sastrawan yang sukses, dengan mencoba memenuhi tuntutan-tuntutan estetis yang diberikan oleh kritikus-kritikus sastra kita yang sudah mapan (dan menggunakan kriteria sastra Barat). Begitu ia menjadi sastrawan, ia masuk ke dunia lain yang sebetulnya asing buat dia. Karena itu dia tidak dapat menjadi besar, karena dunia

yang ia ungkapkan tidak akrab. Dia hanya mengikuti model yang laku.

Di Indonesia dibutuhkan suatu keberanian yang sangat besar untuk menjadi sastrawan yang kreatif. Kalau dia mau menjadi sastrawan yang kreatif, yang memperhatikan lingkungannya, dibutuhkan pengorbanan yang besar, dengan insentif yang sangat minimal. Maka tidak heran kalau anak-anak muda mau menjadi sastrawan, maka dia tidak mau mengambil "jalan yang tidak diambil" (the road not taken) oleh sastrawan lain. Saya bukan menganjurkan, saya tidak berhak menyuruh saudara mengambil jalan yang tidak diambil ini. Tetapi saya ingin supaya paling sedikit disadari, supaya kita tahu kelemahan dan apa kekuatan kita. Karena dengan menyadari kelemahan, barangkali kita bisa memulai suatu usaha penyelamatan sastra dan seni pada umumnya di tanah air yang kita cintai ini.

SASTRA KIRI YANG "KERE"*
(Catatan dari Sarasehan Kesenian di Solo)

Arief Budiman

Sesudah berlangsung semacam kemarau panjang dari kehidupan kesusastraan Indonesia, kita tiba-tiba dikejutkan dengan adanya dua seminar sastra (dan seni) nasional yang saling berdekatan waktunya. Yang pertama adalah "Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern" di Yogyakarta, yang diselenggarakan oleh Pusat Penelitian Kebudayaan dan Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada pada tanggal 26 dan 27 Oktober 1984. Yang kedua adalah "Sarasehan Kesenian" (yang pada kenyataannya lebih banyak bicara tentang kesusastraan) yang diadakan di Surakarta, pada tanggal 28 dan 29 Oktober 1984.

Tanpa disengaja, antara seminar di Yogya dan di Solo, terjadi beberapa polarisasi yang menarik. (Saya katakan tanpa disengaja, karena saya ikut membantu merencanakan seminar di Solo, dan ketika itu kami tidak mengetahui sama sekali bahwa UGM sedang merencanakan sebuah seminar sastra lainnya, yang waktu penyelenggaraannya sangat berdekatan). Polarisasi pertama adalah yang satu diselenggarakan di Yogya, yang lainnya di Solo, dua kota yang bagi kebudayaan Jawa merupakan kutub yang berlainan. Kemu-

* Dari *Kompas*, 23 November 1984, halaman IV.

dian, polarisasi dalam hal penyelenggaraan. Di Yogya, karena penyelenggaranya adalah sebuah lembaga nasional yang besar, pembiayaannya juga besar. Di Solo, karena penyelenggaraannya praktis adalah individu-individu yang hanya bermodalkan semangat kerja, maka segalanya juga serba sangat sederhana. Para tamu undangan harus mencari, (atau panitia mencarikan) pemondokan di antara teman-teman di Solo yang mau ketumpangan tamu. Tapi, polarisasi yang paling penting adalah dalam hal pokok pembicaraan.

Di Yogya, pembicaraan berkisar pada masalah sosiologi kesusastraan Indonesia, pembahasan tentang karya-karya sastra mutakhir, dan sebagainya. Di Solo, yang dibicarakan adalah mempertanyakan kembali kriteria penciptaan sastra (dan seni). Dasar-dasar penciptaan diragukan dan dipertanyakan kembali. Dengan demikian, nada pembicaraan seminar di Solo bersifat pemberontakan terhadap nilai-nilai kesusastraan (dan kesenian) yang sudah mapan di Indonesia. Sangat tepat bila seorang peserta seminar di Yogya secara bergurau memberikan predikat pada seminar di Solo sebagai " kesusastraan yang kiri dan yang kere".

Karena saya sendiri tidak hadir pada seminar yang di Yogya, maka tulisan ini merupakan tulisan tentang seminar yang di Solo, tentang topik yang dibicarakan di sana dan pentingnya dalam perkembangan kesusastraan di Indonesia.

YANG SASTRA DAN YANG BUKAN SASTRA

Empat pembicara yang membahas masalah teori, tanpa berkonsultasi dulu sebelumnya, tampaknya memiliki pokok-pokok pendirian yang sama. Mereka adalah Yudhistira Massardi, Ariel Heryanto, YB. Mangunwijaya dan saya sendiri (Arifin C. Noer yang diundang untuk membahas masalah teori tidak saya masukkan di sini, karena yang dilakukannya adalah membacakan, secara sangat baik, bagian dari naskah

dramanya). Acara lainnya diisi dengan pembacaan cerita pendek dan puisi oleh Yudhistira, Reny Djajusman dan Darwis Khudori.

Yang jadi pertanyaan inti adalah apa sebenarnya yang disebut sebagai karya sastra? Adakah nilai-nilai yang universal untuk apa yang disebut sebagai sastra itu? Kalau dengan sastra dimaksudkan karya-karya yang dinyatakan melalui bahasa yang dapat menggugah pembacanya (atau orang yang mendengarnya), maka ada banyak karya yang menggugah yang dalam kenyataannya dianggap bukan sebagai karya sastra. Kalau dikatakan bahwa dalam karya yang menggugah itu, perlu ada nilai filosofis yang mendalam, persepsi kepada nilai yang transendental, dan sebagainya, supaya dapat disebut sebagai karya sastra, maka tidak syak lagi hanya orang-orang kelas menengah ke atas yang terdidik yang sanggup menikmati karya sastra. Rakyat yang hanya dapat memikirkan soal-soal yang duniawi, lelucon yang pornografis, dan hal-hal yang "rendah" lainnya, jelas tidak dapat bersastra. Bukankah ukuran semacam ini merupakan pemaksaan nilai-nilai kelas menengah kepada orang-orang dari kelas bawah, yang dunia dan seleranya berlainan?

Karena itulah, bagi Ariel Heryanto, penggolongan karya tulis menjadi sastra dan bukan sastra, sudah mengandung sebuah ideologi di belakangnya. Karena pada akhirnya, apa yang disebut sebagai sastra dan bukan sastra menjadi kekuasaan para kritikus sastra (yang semuanya merupakan anggota masyarakat dari kelas menengah ke atas) yang menentukannya. Ariel sendiri belum secara jelas menunjukkan jalan ke luar dari persoalan ini. Yang jelas, dia mempertanyakan secara radikal kriteria penggolongan apa yang disebut sastra dan bukan sastra.

Yudhistira mencoba menunjukkan semacam jalan keluar, melalui apa yang disebutnya sebagai sastra dangdut. Buat dia, apa saja yang dapat berkomunikasi dengan ling-

kungannya, itulah sastra. Katanya (seperti yang dituliskan dalam makalahnya):

> "Seperti musik dangdut, Sastra Dangdut ialah sastra yang tak peduli pada asal-usul dan percampurannya dengan budaya mana pun. Ia juga tak peduli pada segala macam konsep yang ada. Yang penting baginya: bicara. Bicara mengenai apa saja, yang paling dekat dengan dirinya, lingkungan, kebutuhan dan keseharian. Dari tetek-bengek sampai ke Tuhan".

Dengan demikian, sastra dangdut akan digemari orang baik di kota maupun di desa, "betapapun risi dan enggannya para "terpelajar" (para penghamba konsep yang beku) mengakui kenyataan ini". Dalam sastra dangdut, semua bisa, semua sah, semua layak, semua punya hak, semua dapat tempat. Demikian Yudhis.

Romo Mangun bicara tentang konsep *kagunan* sebagai ganti konsep keindahan-keindahan yang formal, yang sekarang terasa menguasai dunia kesusastraan (dan kesenian) Indonesia. Keindahan yang estetis bukanlah sebuah penikmatan yang otonom, yang hanya dapat diserapi oleh pancaindra dan intelektual belaka. Keindahan merupakan aspek dari kehidupan secara total. Sesuatu itu indah, bukan karena dia memuaskan kebutuhan harmoni dari pancaindra atau keinginan intelektual kita, tapi karena dia merupakan kebenaran hidup. "Keindahan adalah kecerlangan kebenaran *(pulchrum splendor est veritas)*", demikian Romo Mangun. Karena itulah, baginya, sastra yang berkualitas, jauh atau dekat, akhirnya berdimensi religius.

Sebagai contoh, Romo Mangun berbicara tentang rumah-rumah desa di Jawa. Bentuknya yang joglo, pengaturan ruangnya dari ruang tamu yang luas di muka, kemudian ruang tidur, kemudian lumbung padi di belakang, dan sebagainya, terasa indah bagi orang desa di Jawa, karena semuanya punya fungsi kehidupan, baik kehidupan duniawi,

maupun kehidupan religi. Justru karena semuanya begitu benar diletakkan pada tempatnya, yang mengatur hubungan antara manusia dan kosmos, maka dia menjadi indah. Keindahan dirasakan karena dalam rumah tersebut, orang Jawa merasakan hubungannya dengan kehidupannya, dunia dan akhirat. Keindahan ini, sebagai konsekuensinya, tentu saja tidak akan dihayati oleh orang yang dunia kehidupannya berlainan, misalnya oleh orang-orang kelas menengah di kota-kota.

Pada dasarnya, apa yang saya nyatakan dalam seminar di Solo ini, juga sama dengan pembicara lain. Pertama, saya menolak nilai universal dalam kesusasteraan (dan kesenian). Keindahan tidak sama di mana-mana, di sepanjang sejarah. Keindahan terikat pada ruang dan waktu. Untuk masyarakat Jawa, keindahan lain dengan masyarakat Minang, untuk bangsa Indonesia, keindahan lain dengan bangsa Perancis. Untuk kelas menengah Indonesia, keindahan lain dengan kelas bawah Indonesia. Untuk kelas menengah Indonesia dulu, keindahan lain dengan kelas menengah Indonesia sekarang. Dan seterusnya.

Bagi saya, sastrawan-sastrawan yang mencipta dengan kiblat nilai universal, yang tidak mau mengakui bahwa keindahan bersifat kontekstual, pada kenyataannya menciptakan karya-karya untuk konsumsi kritisi sastra di negara maju. Tanpa sadar, ukurannya adalah karya-karya sastra pemenang Hadiah Nobel. Tidak heran kalau mereka menjadi orang asing di negerinya sendiri. Akhirnya, mereka cuma dapat memaki-maki rakyat bangsanya sendiri yang dikatakannya kurang terdidik dan tidak dapat mengerti sastra yang bernilai.

Saya juga sependirian dengan Romo Mangun, bahwa apa yang disebut sebagai keindahan merupakan ekspresi dari totalitas kehidupan. Bagi saya, pertama-tama, orang harus hidup secara penuh dulu. Karena hidupnya yang penuh ini, maka dia mau menyatakannya melalui alat komu-

nikasi apa saja yang mungkin. Bagi saya, bentuk tak penting. Yang utama adalah dia mau menyatakan sesuatu yang berharga, yang berarti bagi hidupnya.

Bagi saya, hidup secara penuh dalam masyarakat Indonesia sekarang adalah terlibat dalam persoalan-persoalan besar bangsa ini. Karena salah-satu persoalan besar bangsa ini adalah masalah kemiskinan dan ketidakadilan (ini diakui oleh penjabat-penjabat pemerintah juga), maka untuk saya, sangat wajar bila pengarang besar Indonesia terlibat dalam persoalan ini, dan menyatakannya dalam karya-karyanya. Karena itu, kalau saya mengharapkan sastrawan Indonesia berbicara tentang ketimpangan sosial yang ada sekarang, barangkali saya pada dasarnya memintanya untuk menjadi manusia Indonesia yang terlibat dengan masalah-masalah besar bangsanya dulu, baru menjadi sastrawan. Menjadi sastrawan hanyalah merupakan *by product* dari menjadi manusia yang utuh, bukan sebaliknya.

Atas dasar ini saya sering menyatakan bahwa kekuatan roman Romo Mangun *Burung-burung Manyar* terletak bukan pada kadar kesusastraannya (apa pun ini maksudnya), tapi keinginannya untuk menyatakan sesuatu kepada bangsa ini yang dianggapnya penting. Menurut saya, pada roman ini, Romo lebih tampak sebagai seorang manusia yang terlibat dalam masyarakatnya, yang mau menyatakan sesuatu yang dianggapnya penting, dan agak kurang peduli apakah dia akan disebut sebagai sastrawan atau bukan. (Dalam pembicaraan, dia menyatakan kepada saya, dia banyak meniru Multatuli ketika menuliskan roman tersebut. Keterangan ini sangat mendukung pendapat saya di atas).

Apa yang terjadi pada Romo Mangun ini berbeda sekali dengan apa yang (sering) terjadi dengan pengarang-pengarang muda kita. Banyak di antara mereka yang memproyekkan hidupnya untuk menjadi sastrawan lebih dulu, di atas segala-galanya. Untuk itu, mereka lalu melihat, misalnya kepada sastrawan-sastrawan terkenal Indonesia, dan mencari ukuran sastra yang dapat mereka penuhi supaya diakui

menjadi sastrawan. Hasilnya, meskipun mereka hidup dalam lumpur kemiskinan, mereka menulis puisi-puisi bak orang kelas menengah kota Jakarta, yang berbicara tentang kesepian di tengah keramaian kota besar, kemuakan terhadap kehidupan yang berlimpah dengan kekayaan materiil, dan sebagainya. Sulit sekali membayangkan mereka akan berhasil menjadi sastrawan yang berarti, karena apa yang mereka tuliskan merupakan dunia lain yang asing, yang tidak akrab dengan hidupnya sendiri. Dengan demikian, menjadi sastrawan (atau seniman) merupakan usaha yang aktif untuk mengasingkan diri dari hidupnya sendiri.

HB. JASSIN BARU?

Seminar di Solo yang "kiri dan *kere*" ini menjadi penting karena dia mempertanyakan asumsi-asumsi dasar dari penciptaan karya sastra yang sudah mapan, yang sudah diterima tanpa ribut-ribut. Tapi memang benar juga, seminar di Solo ini baru mencapai tahap ribut-ribut, belum ada satu konsepsi yang jelas tentang bagaimana corak baru yang lebih baik bagi kesusastraan Indonesia di masa depan. Apalagi yang dibicarakan di Solo hanyalah, bagaimanapun juga, konsep-konsep teori yang abstrak.

Saya kira, untuk "aliran baru" kesusastraan Indonesia ini, masih diperlukan seorang H.B. Jassin yang mau secara rajin mengumpulkan karya-karya yang ada untuk mensubstansikan konsep-konsep yang ada ini. Karya-karya tersebut, menurut saya, sudah ada secara tersebar, di mana-mana. Yang belum ada, orang yang mau bekerja mengumpulkannya. Siapa yang berminat?

MENCARI SASTRA YANG BERPIJAK DI BUMI: SASTRA KONTEKSTUAL*

Arief Budiman

Penulisan karya sastra memang harus diarahkan kepada pencapaian yang indah. Tapi persoalannya, apakah yang disebut indah itu sama untuk semua orang. Di sinilah muncul gagasan tentang apa yang disebut sebagai *sastra kontekstual.*

Sebelum berbicara tentang sastra kontekstual ini, saya ingin mengubah konsep yang indah ini dengan yang berarti. Yang indah memberi kesan nilai yang indrawi, sedangkan yang berarti mengandung pengertian yang lebih luas. Sastra yang baik adalah sastra yang berarti bagi seseorang. Apakah arti sastra tersebut didasarkan pada rasa keindahan, atau rasa pengalaman religius, atau rasa rangsangan untuk lebih bersemangat dalam menghadapi hidup yang *gombal* ini, semua ini terpulang kembali pada si penikmat sastra. Sastra yang baik jadinya adalah sastra yang punya arti bagi penikmatnya.

Kalau kita membagi masyarakat manusia ini menjadi kelompok-kelompok maka kita mendapatkan macam-macam variasi. Ada kelompok manusia Timur dan Barat, ada

*) Dari "Catatan Kebudayaan" dalam *Horison*, No. 1/Th.XIX/ Januari 1985 halaman 3 dan 4.

kelompok manusia Jawa dan Batak, ada kelompok manusia kota dan desa, ada kelompok manusia miskin dan kaya, ada kelompok manusia Jawa zaman dulu dan sekarang, dan seterusnya. Dalam tiap-tiap kelompok ini, dapat kita katakan bahwa citarasa warganya relatif sama. Dalam menghadapi kehidupan, apa yang berarti dan apa yang tidak bagi orang-orang Jawa yang tinggal di desa sekarang, relatif sama. Demikian juga dengan warga dari kelompok yang lain.

Kalau kenyataan ini diterima, maka dengan cepat dapat kita setujui sebuah kesimpulan umum bahwa nilai tentang apa yang berarti bagi manusia tidaklah sama di mana-mana dan di sepanjang waktu. Tidak ada nilai yang benar-benar universal. Yang ada adalah nilai yang kontekstual.

Apa yang terjadi dalam kesusastraan modern kita pada saat ini? Tampaknya ada kepercayaan yang kuat di kalangan sebagian besar sastrawan kita bahwa mereka sedang menciptakan karya-karya sastra yang memiliki nilai yang universal. Artinya, karya sastra mereka punya arti bagi semua orang, dari zaman dulu sampai zaman yang akan datang, di Indonesia maupun di luar negeri, di Jawa ataupun di Irian, pada orang-orang miskin maupun orang-orang kaya. Kalau mereka tidak berhasil memenuhi kriterium keuniversalan ini, maka ada dua kemungkinan. Pertama, orang-orang yang tidak dapat menikmati karya-karya mereka dianggap sebagai orang bodoh, yang masih perlu di "up-grade". Kedua, karya-karya mereka belum bermutu, karena hanya baru dihargai di kalangan mereka sendiri.

Maka, dalam kerangka pemikiran sastra universal, yang dihasilkan adalah kombinasi perasaan dalam diri pengarangnya, antara rasa sombong yang berlebihan (sambil membodoh-bodohkan bangsanya sendiri yang gagal menghargai karya sastranya) dan rasa rendah diri (biasanya karena karya-karyanya belum dapat dihargai oleh orang-orang Barat). Kombinasi perasaan *megalomaniak* dan *rendah diri*

inilah yang sekarang sedang menjangkiti rata-rata pengarang Indonesia.

Padahal, yang sebenarnya sedang terjadi adalah gejala keterasingan para pengarang Indonesia terhadap lingkungannya. Pengarang Indonesia (yang sudah jadi) lupa bahwa mereka adalah anggota kelas menengah bangsa ini yang hidup di kota. Karya-karya mereka hanya beredar di kalangan kelas menengah di kota yang mencapai taraf pendidikan tertentu, karena para pengarang Indonesia, sadar atau tidak sadar, memang mengarahkan karya-karyanya kepada konsumen golongan ini. Kalau karya-karya mereka tidak dapat dinikmati oleh para petani di desa, ini sama sekali bukan salah pengarang tersebut, dan juga bukan karena si petani bodoh dan tidak mengerti sastra. Gejala ini hanya mencerminkan bahwa kedua golongan sosial ini memang hidup dalam dua realitas yang relatif berlainan. Untuk dapat dinikmati oleh para petani, si pengarang kota memang harus terjun ke dalam dunia petani di desa-desa dan mencoba memahami apa yang berarti dalam dunia petani tersebut. Sebaliknya, untuk dapat menikmati karya-karya sastra kelas menengah kota, si petani harus "dididik" menjadi orang kelas menengah kota juga.

Menghadapi kenyataan ini, adalah salah untuk menyimpulkan bahwa si petani tidak mengerti sastra. Mereka juga memiliki sastra mereka sendiri. Barangkali bukan sastra yang dicetak dalam buku-buku puisi atau buku roman yang sekarang banyak beredar di toko-toko buku, karena dunia cetak memang bukan bagian dari realitas kehidupan mereka. Barangkali sastra mereka adalah cerita-cerita yang disampaikan dari mulut ke mulut dalam suatu pertemuan kekeluargaan, atau pertunjukan-pertunjukan di pentas yang ceritanya mereka buat sendiri, atau cerita lama yang mereka tafsirkan lagi. Orang kota memang sulit memahami kenyataan ini, dan cepat-cepat menarik kesimpulan bahwa petani-petani di desa tidak memahami sastra.

Kalau begini yang terjadi, maka yang kita hadapi sebenarnya adalah diktatur nilai sastra kelas menengah (tentu saja harus kita sadari juga, kelas menengah ini tidak bersifat homogen, tapi juga sangat heterogen). Apalagi karena kelas menengah ini menguasai media-massa, menguasai pasaran, merupakan konsumen-konsumen yang mau dan mampu membeli – tidak heran kalau nilai-nilai kelas menengah ini menguasai kesusastraan Indonesia. Kalau kita kurang kritis dan tidak waspada, kita dengan mudah mengira bahwa nilai-nilai sastra kelas menengah ini merupakan nilai yang universal.

Karena itu, perlu sekali kita mengembangkan apa yang disebut sebagai sastra kontekstual. Dalam sastra jenis ini, para sastrawan sadar benar bahwa dia mencipta untuk kelompok konsumen tertentu. Dia tidak berpretensi bahwa karya sastranya akan dinikmati oleh seluruh umat manusia, karena dia sadar dia bukan seorang *superman* yang dapat terbang ke luar dari kenyataan konteks sejarahnya. Dia tidak kecewa kalau dia tidak berhasil memenangkan Hadiah Nobel, karena dia tahu bahwa hadiah itu adalah untuk jenis karya sastra tertentu, yakni sastra orang-orang Barat, meskipun Tagore dan Kawabata berhasil memenangkan hadiah tersebut (karena sedikit banyak mereka memenuhi standar penulisan orang-orang di dunia Barat).

Saya merasa, setelah kita cukup lama terperangkap dalam konsep sastra universal, sudah waktunya kini kita mengembangkan konsep sastra kontekstual. Dalam bayangan konsep sastra kontekstual ini, bukan saja kita dapat menyembuhkan penyakit rendah diri yang berkombinasi dengan rasa megaloman, tapi kita juga dapat menjadi lebih kreatif karena kita dapat menemukan kembali kekuatan-kekuatan kita dan keterbatasan-keterbatasannya. Hanya dengan sikap seperti ini, saya merasa, kita dapat melangkahkan kaki kita lagi, karena kini kaki ini berpijak kembali di bumi yang nyata, tidak melayang mengawang.

Salatiga, 16 Desember 1984.

BAGIAN TIGA

UMPAN KEDUA

PENGANTAR SINGKAT

Seusai Sarasehan Kesenian di Solo (lihat Bagian Dua), gagasan-gagasan dari sarasehan yang kemudian dikenal dengan julukan "sastra kontekstual" (juga "sastra kiri") itu mendapat tanggapan, kritik, dan kesalahfahaman dari beberapa fihak.

Hampir dua bulan setelah Sarasehan Kesenian di Solo berakhir, baik Arief Budiman maupun saya sama-sama diundang menjadi pembicara dalam Temu Redaktur se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah (21-22 Desember 1984) di Semarang, di samping sejumlah besar pembicara lain. Pada kesempatan itu Arief Budiman maupun saya memanfaatkan undangan berbicara itu untuk melanjutkan uraian kami tentang pokok-pokok gagasan yang sebelumnya kami bahas dalam Sarasehan Kesenian di Solo. Uraian-uraian kami itu tersaji pada dua tulisan terdepan dari Bagian Tiga dalam buku ini.

Tentu, apa yang kami sampaikan di Semarang tidak sama persis dari apa yang sebelumnya kami sampaikan di Solo. Apa yang kami sampaikan di Semarang lebih banyak tertuju pada pusat tema pembicaraan dalam pertemuan yang telah dipilih panitianya. Di Semarang, pembicaraan kami sedikit atau banyak menyangkut pertimbangan khusus tentang peran redaktur budaya pada media-massa cetak dalam perkembangan kesusastraan Indonesia mutakhir. Secara khusus, saya (dan tidak Arief Budiman) diminta untuk mengaitkan pembicaraan saya dengan masalah pengajaran kesusastraan di sekolah.

Seperti dalam Bagian Dua, dalam Bagian Tiga ini juga terdapat tulisan tambahan yang tidak disampaikan dalam forum pembicaraan yang menjadi pusat perhatian Bagian Tiga ini, yakni Temu Redaktur dan Temu Sastrawan di Semarang. Tulisan tambahan itu dibuat seusai pertemuan, te-

tapi tetap berbicara tentang forum tersebut dan gagasan-gagasan yang muncul di sana.

SASTRA KITA YANG KEBARAT-BARATAN*

Arief Budiman

1. Apakah sebenarnya yang disebut sastra? Sampai pada saat ini, tidak ada kriterium atau kriteria yang jelas, yang dapat membuat garis batas antara yang sastra dan yang bukan sastra. Sehingga dalam sebuah makalah yang ditulis di Amerika Serikat, Ariel Heryanto[1] menyatakan bahwa yang menentukan sebuah karya itu sastra atau bukan hanyalah para kritikus sastra. Masih ada perasaan yang kuat bahwa cerita pendek yang dimuat di majalah *Horison* adalah karya sastra. Dia bisa baik atau buruk, tapi dia karya sastra, karena sudah melalui seleksi H.B. Jassin, Sapardi Djoko Damono atau Taufiq Ismail. Sebaliknya, cerita pendek yang dimuat di *Suara Merdeka* misalnya, lebih digolongkan sebagai bukan karya sastra, kecuali bila dia ditulis oleh sastrawan-sastrawan yang sudah punya nama.

2. Kesusastraan modern kita masih kuat ditutupi oleh pernyataan *Surat Kepercayaan Gelanggang* yang di-

* Makalah dari Temu Redaktur Budaya se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah, 21-22 Desember 1984, di Semarang, kemudian pernah diterbitkan: *Minggu Ini*, 6 Januari 1985, halaman VIII.

[1] Ariel Heryanto, "Sastra dan Keadilan Sosial", naskah yang belum diterbitkan, 1983.

cetuskan oleh Angkatan 45, yang kemudian diperkuat kembali oleh pernyataan di dalam *Manifes Kebudayaan* pada tahun 1963. Inti dari kedua cetusan itu adalah bahwa seni umumnya, sastra khususnya, mempunyai nilai-nilai universal yang dapat dihayati oleh semua orang dari segala lapisan masyarakat. Atas dasar kepercayaan inilah maka kesusastraan Indonesia yang modern diciptakan, ditujukan kepada nilai yang satu itu: nilai sastra yang universal. Hasilnya, sastra kita menjadi sastra kota yang kebarat-baratan, yang terasing dari mayoritas penduduk Indonesia.

3. Kenyataan inilah yang membuat beberapa orang menjadi prihatin dan mencoba menanyakan kembali secara radikal: apa sebenarnya penyakit yang menghinggapi kesusastraan Indonesia, sehingga dia terus kerdil dan malas tumbuh? Ketika menguak sejarah kesusastraan Indonesia, maka tampak bahwa keuniversalan sastra modern kita ternyata banyak kepalsuannya. Ternyata, pengaruh politik kolonial pada tahun 1920-an berhasil menumpas tumbuhnya kesusastraan nasional yang berbicara tentang kemerdekaan bangsa pada saat itu. Sebagai gantinya, ditumbuhkan kesusastraan yang berorientasi ke barat, yang menghembus-hembuskan keuniversalan nilai-nilai sastra, sehingga sastra tidak lagi berbicara tentang perjuangan bangsa untuk mencapai kemerdekaan.[2] Pada ketika itulah muncul apa yang disebut sastra Angkatan Balai Pustaka, yang merupakan cikal-bakal kesusastraan Indonesia modern yang sekarang.

4. Kalau ternyata bahwa pertumbuhan kesusastraan tidak bebas dari pengaruh politik yang ada, maka keuniversalan nilai-nilai sastra jadi diragukan. Apalagi, seperti yang

[2]Lihat buku Jacob Soemardjo, *Masyarakat dan sastra Indonesia*, Yogyakarta, 1979 , halaman 11 sampai halaman 68. Juga buku yang disunting Pramoedya Ananta Toer, *Tempo Doeloe*, Jakarta, Penerbit Hasta Mitra, 1982. Pada buku ini dikumpulkan karya-karya sastra zaman kolonial yang berhasil ditenggelamkan oleh pemerintah Belanda.

dinyatakan pada permulaan tulisan ini, bahwa sebenarnya kita tidak pernah jelas tentang kriteria sastra itu sendiri. Maka sangat wajar bahwa pengaruh dari luar sangat mudah masuk. Pengaruh luar ini bisa berbentuk pengaruh politik, bisa juga dalam bentuk selera para kritisi yang menguasai dunia kesusastraan kita.

5. Dalam proses keraguan seperti inilah saya mencoba mencetuskan kesusastraan yang punya publik dalam sebuah seminar di Yogyakarta pada tahun 1982.[3] Gagasan ini menjadi makin nyata pada seminar di Sala beberapa waktu yang lalu.[4] Dalam seminar yang di Sala itu muncul istilah *sastra kontekstual.* Gagasan ini merupakan gagasan alternatif dari konsep sastra universal yang sudah mapan ini.

6. Apakah sastra kontekstual? Sastra kontekstual adalah sastra yang tidak mengakui keuniversalan nilai-nilai kesusastraan. Nilai-nilai sastra terikat oleh waktu dan tempat. Nilai-nilai tersebut terus tumbuh dan berubah sepanjang sejarah. Nilai-nilai tersebut berbeda dari tempat ke tempat, dari waktu ke waktu, dari kelompok manusia yang satu ke kelompok manusia yang lain (suku, agama, kelas sosial, dan sebagainya). Hanya dengan mengakui kenisbian nilai ini, maka sastra kita dapat berkembang di buminya yang nyata, bukan di dunia yang di idealkan.

7. Pada saat ini, apa yang menggejala dalam kesusastraan modern kita adalah tirani sastra kelas menengah kota. Yang saya maksud kelas menengah kota adalah mereka yang tinggal di kota-kota besar yang berpendidikan sastra, baik secara formal maupun tidak formal. Mereka menguasai du-

[3]Arief Budiman, "Karya sastra yang diciptakan untuk orang yang ada dalam sejarah. (Sebuah konsep ceramah yang masih acak-acakan)". Yogyakarta, 20 September 1982. Dimuat di Majalah *Rima*, Australia, Vol. 16, No. 2, 1982.

[4]Arief Budiman, "Sastra kiri dan "kere", *Kompas*, 23 November 1984.

nia universitas, mereka didengarkan oleh para penerbit dan redaktur kebudayaan surat-surat kabar, dan mereka menentukan mana yang disebut karya sastra dan mana yang bukan. Yang tidak mereka kuasai adalah pembaca rakyat biasa (yang menurut mereka masih harus dididik seleranya).

8. Gagasan sastra kontekstual bukan mau menggempur eksistensi mereka, melainkan menempatkannya di dalam konteks yang sebenarnya. Yaitu, bahwa mereka merupakan sastra yang berkembang di kelas menengah di kota-kota. Mereka jelas mempunyai hak hidup, yakni dalam konteks lingkungan pembaca mereka. Tapi adalah salah kalau mereka mau mengatakan, bahwa hanya sastra merekalah yang boleh dinamakan sastra, di luar itu tak ada sastra.

9. Dengan demikian, sastra kontekstual ingin membuka daerah-daerah kesusastraan baru, yang selama ini tidak terlihat, karena ketutupan bayang-bayang sastra kelas menengah kota ini, dengan doktrin nilai-nilai universalnya. Di sinilah peran yang dapat dimainkan oleh redaktur-redaktur kebudayaan. Bagaimanapun juga, redaktur-redaktur kebudayaan merupakan kritisi yang paling berpengaruh dalam menentukan perkembangan kesusastraan modern Indonesia. Melalui tangan merekalah karya-karya sastra disebarkan. Kalau gagasan sastra kontekstual ini dapat diterima, maka adalah tugas para redaktur kebudayaan untuk *secara aktif* membuka daerah yang selama ini terlupakan, tidak hanya sekedar menunggu naskah-naskah yang masuk. Sementara itu, para sastrawan, terutama sastrawan yang muda, harus berani menciptakan karya-karya sastra yang didasarkan kenyataan sosial yang mereka alami sehari-hari, dengan bahasa yang mereka pergunakan sehari-hari. Hanya dengan begini, kalau mereka bersastra, mereka tidak menjadi orang lain.

BERITA, CERITA, DAN DERITA*

Ariel Heryanto

Belakangan, saya semakin meragukan perlunya sastra diajarkan di sekolah. Yang saya sebut "sastra" adalah seperti yang kini telah biasa kita kenal. Yang saya sebut "sekolah" meliputi sekolah dasar, sekolah lanjutan, sampai sekolah tinggi, yang dibangun dengan biaya tidak kecil dan sebagian diambil dari uang rakyat. Keraguan ini bersumber dari kecurigaan saya terhadap tingkah polah baik "persekolahan" maupun "persastraan" dalam kehidupan sosial kita.

* * *

Pengajaran "sastra" pada prakteknya merupakan pemasyarakatan serangkaian anggapan yang lama-lama jadi keyakinan yang disahkan: (1) sastra *perlu* dipelajari semua orang, walau tak semua orang mampu atau mau; (2) tak semua orang mengerti seluk-beluk sastra; (3) ada beberapa orang yang dianggap tahu dan mengerti seluk-beluk sastra, serta mau dan mampu mengajarkan sastra kepada orang lain . . . tidak secara gratisan! Maka pengajaran sastra pun masuk sekolah.

* Berasal dari "Temu Redaktur Kebudayaan se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah 1984" di UNDIP Semarang. Naskah ini juga pernah diterbitkan *Basis*, No. 2 (Februari), Th. XXXIV, 1985, halaman 68-74.

Walau dianggap kuno oleh beberapa teman, gagasan Ivan Illich tentang sekolah menurut hemat saya masih tetap penting buat kita di sini masa kini. Illich berpendapat di mana-mana banyak orang berfikir keliru: dikiranya problem pendidikan adalah kurangnya tenaga guru yang baik, kurangnya sekolah atau fasilitas belajar, atau dana. Padahal, begitu Illich, problemanya ialah banyak orang sudah terkecoh dan tergila-gila pada sekolah; mereka menganggap sekolah itu mutlak penting dan berjasa bagi rakyat banyak. Menurut Illich, orang sudah mengacaukan "pendidikan" dan "sekolah" (lebih jauh lagi Illich membandingkan kacaunya pengertian orang Nasrani di Eropa waktu lampau tentang "penyelamatan" dan "gereja" dan saya kira kehidupan sastra kita tak merdeka dari manipulasi bahasa sejenis, seperti yang akan saya bahas di bawah ini nanti). Dalam tuduhan Illich, yang bukan tanpa alasan, sekolah telah menjadi alat yang dikuasai orang kaya dan orang berkuasa untuk memperbesar kekayaan dan kekuasaan mereka. Jelas kita butuh pendidikan, tapi bukan sekolah, Illich memperingatkan.

Untuk mempertahankan monopoli pasaran dan merek dagangnya, orang sekolahan perlu berupaya macam-macam. Salah-satunya yang penting: mempertahankan sumber produksi sastra dan gagasan tentang sastra. Walau mereka mungkin sudah mengakui diam-diam bahwa sastra bisa tumbuh dan hidup di segala lapisan masyarakat, mereka tak bergegas gembar-gembor soal ini. Sebab itu bisa mengancam sumber rupiah dan gengsi mereka. Diupayakan segala macam siasat agar masyarakat, suka atau tidak suka, hanya mengenal, mengakui dan mengagungkan sastra milik orang sekolahan yang telah dicetak berbuku-buku dan dibahas di kelas.

Di sekolah juga dibuat dan diedarkan macam-macam teori dan istilah untuk membicarakan sastra. Dan semua itu dibuat dengan ongkos yang tidak kecil. Tak peduli apakah istilah itu serobotan dari negeri asing atau buatan para elit

dalam negeri. Karena tidak semua orang mampu buang waktu dan uang untuk menjadi warga orang-orang sekolahan, maka tak semua orang bisa ikut bicara perihal sastra dalam bahasa/istilah-istilah dan teori-teori yang disahkan.

Dendang abang becak di waktu istirahat siang, atau seorang babu yang lagi mencuci seragam Korpri sang juragan di kamar mandi bisa-bisa saja dianggap "sastra". Tapi orang-orang macam begitu tak punya tempat dalam sarasehan/diskusi/seminar/ceramah/temu sastra kita. Ada banyak sebabnya, tapi yang utama: mereka tak punya bahasa yang sudah disahkan sebagai bahasa kesatuan warga masyarakat sastra Indonesia. Tentu mereka pun sebenarnya tak peduli atau merasa rugi jika tidak dilibatkan dalam pertemuan-pertemuan macam itu. Juga jika dendang mereka tak digolongkan sebagai "sastra" oleh orang-orang sekolahan yang berwenang. Juga jika ungkapan-ungkapan mereka itu tak menjadi bagian dalam bahan-bahan bacaan wajib para pelajar di kelas sastra, dan tak dimasukkan dalam antologi sastra Indonesia.

Maka, di atas segala upaya memproduksi bahasa/istilah atau teori kesusastraan untuk membentengi diri dari demokratisasi bersastra, orang sekolahan perlu bekerja sama dengan berbagai fihak dari kelas menengah dan atas dalam masyarakat untuk melestarikan batasan pengertian "sastra" yang dapat dimonopoli dan diterima secara sah oleh orang banyak. Inilah biang dari segala persoalan yang lain dalam kesusastraan kita. Batasan "apa itu sastra" dan "apa yang bukan sastra" menentukan apa yang perlu dibayar dengan anggaran yang dipungut dari kantong orang banyak, apa-apa yang perlu dihafal dan disanjung-sanjung anak sekolah. Ini juga menentukan siapa yang secara sah dapat dianggap berwenang, pantas, dan patut mengajar kesusastraan, dan siapa yang diwajibkan perlu diajar.

Tanpa usaha pengetatan begitu, batasan "sastra" bisa longgar. Dan jika teramat longgar bisa ikut menjadi milik

rakyat banyak. Jika ini terjadi, harga bandrol sastra, uang sekolah, gaji guru sastra, atau honorarium sastrawan jadi berantakan.

* * *

Pengajaran (juga diskusi/penataran/seminar dan lain-lain) sastra biasanya dijajakan dengan bahasa iklan nomor wahid. Kadang-kadang bulu kuduk bisa pingin berdiri, jika saya amati rumusan alasan dan sasaran diadakannya pengajaran sastra di banyak sekolah. Di situ biasanya disebut-sebut barang-barang keramat seperti: kepekaan intelektual dan estetik, pengembangan kepribadian, nilai-nilai kemanusiaan, atau yang belakangan sedang ngepop: manusia seutuhnya.

Membaca rumusan-rumusan demikian, kita mendapat kesan seakan-akan yang dinamakan sastra itu sedemikian agung dan mulia, sehingga cuma sabda dewa dan ayat suci agama yang bisa menandinginya. Sedang yang dinamakan sastrawan juga dikesankan berlebih-lebihan tak kepalang tanggung. Untuk lebih mengangker-angkerkan, kadang-kadang sastra dipertentangkan dengan ilmu, atau politik. Dan jelas sastra diagung-agungkan dalam perbandingan demikian.

Saya percaya para pengajar maupun pelajar kita sama-sama tahu betapa muluk-muluknya rumusan-rumusan demikian. Saya juga yakin para pengajar dan pelajar kesusastraan kita sama-sama tahu betapa jauh jarak antara target yang dilambungkan rumus-rumus demikian dan hasil nyata pengajaran kesusastraan di akhir program pengajaran, misalnya di akhir semester atau bahkan ketika si pelajar lulus sekolah dan menggondol gelar.

Nampaknya rumusan-rumusan alasan dan sasaran pengajaran muluk-muluk itu tidak dibuat dengan sikap bersungguh-sungguh. Entah guyonan entah kemunafikan, yang jelas bukan banyolan. Barangkali sekedar kelatahan;

para perumus pengajaran itu menyusun rancangan pelajaran dengan modal apa yang pernah diberikan bekas guru-guru mereka, dan bekas guru-guru itu juga meniru bekas guru-guru mereka sendiri. Kalau benar demikian, siapa yang memulai, kapan, mengapa?

Kemungkinan sebab yang lain: ada suatu kekuatan yang mendesak para penyelenggara pengajaran sastra kita untuk mengulang-ulang rumusan muluk-muluk demikian. Rumus-rumus demikian seakan-akan seperti asas tunggal kesusastraan yang mesti dipatuhi siapa saja yang mau menjadi warga masyarakat sastra kita. Atau seperti mantera simsalabim yang perlu disebut untuk membuka pintu kas dana serta perizinan dari yang berwenang agar penyelenggaraan perbincangan sastra dapat diadakan secara sah. Bahkan mungkin untuk lebih mempermudah penyelenggaraan kegiatan bersastra itu, kata "pancasila" disebut di sela-sela rumusan-rumusan itu.

Saya gembira, forum ini dirancang panitia penyelenggara sebagai forum "untuk menguji konsep-konsep kesusastraan di Indonesia". Maksudnya agar konsep-konsep itu "diluruskan jika ada kemungkinan bergeser dari tujuan utamanya". Saya yakin dalam perkara ini panitia punya sikap bersungguh-sungguh. Bukan guyonan atau sungguh-sungguh guyonan.

Tapi tadi dibilang "kemungkinan bergeser dari tujuan utamanya". Apa tujuan utama itu sendiri? Menurut panitia "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif yang disodorkan dalam karya sastra". Bagus! Tapi soal berikutnya (atau sebelumnya): kalau kita sebut-sebut "sastra", apa sih yang bersliweran dalam fikiran kita?

* * *

Istilah (dan dengan sendirinya juga pengertiannya) "sastra" punya riwayat panjang di bumi Nusantara. Paling tidak seribu tahun. Dan selama masa itu istilah "sastra" tak

pernah beku, statis lestari. Pengertian "sastra" selalu dalam proses perubahan dari waktu ke waktu, sesuai dengan perubahan selera, kepentingan dan siasat pemegang kekuasaan dalam masyarakat.

Kini, salah-satu pengertian terkuat untuk "sastra" berupa kategori untuk karya (tidak selalu, tetapi hampir selalu) tertulis yang dibilang prosa, puisi, dan drama (atau kombinasi di antaranya). Mendengar kata "sastra" orang berfikir tentang novel/roman, cerpen, cerber, pantun, sajak, sandiwara, dan sebagainya. Tegasnya, kata "sastra" digunakan untuk menerjemahkan pengertian kata *literature* dalam bahasa Inggeris. Jika secara karikatural diibaratkan sebagai orang, maka "sastra" masa kini pada dasarnya berjiwa Eropa/Amerika Serikat, walau berdaging Sansekerta India dan bertingkah, berpakaian atau bergincu Nusantara (atau Jawa, Minang, Sunda, Bali dan sebagainya).

Puisi boleh-boleh saja dibuat berbau Jawa, tetapi pertama-tama dia adalah puisi (yang bertanah air di belahan bumi sebelah sana) sebelum dia diberi bau Jawa. Novel bisa-bisa saja berwarna Minang, tetapi ia tetap novel (dan bukan hikayat, misalnya) yang belum tentu memasyarakat dalam lingkungan hidup orang-orang Minang di suatu masa. Dan seterusnya.

Apa yang asing tidak selalu jelek, atau jahat, atau merugikan yang pribumi. Tidak mustahil jika ada sesuatu yang berasal dari negeri asing justru lebih baik dan menguntungkan sebagian besar kehidupan pribumi, daripada yang pribumi sendiri. Berdirinya republik kita ini, misalnya, sedikit atau banyak juga telah dimungkinkan berkat adanya beberapa buah fikiran orang-orang asing, Dan sejauh saya tahu, belum ada warga republik ini yang menyesalkan berdirinya republik kita.

Lalu sastra termasuk yang bagaimana?

Jika pengertian (bukan sekedar ciri-ciri) "sastra" ada-

lah ungkapan verbal manusia yang mampu "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif . . . "maka tentu saja sastra termasuk yang baik dan perlu untuk warga masyarakat kita. Tapi soalnya apakah ungkapan verbal yang "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif . . . " itu cuma prosa, puisi, dan drama (atau kombinasi di antaranya)? Dan apakah setiap prosa, puisi, dan drama (atau kombinasinya) selalu "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif . . ."? Untuk ke dua pertanyaan itu saya cenderung menjawab "tidak".

Jika pengajaran sastra sungguh-sungguh diharapkan menjadi kegiatan belajar-mengajar seluk-beluk ungkapan verbal yang dianggap mampu meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif yang terkandung di dalamnya, maka *tidak lagi bisa dibenarkan* jika bahan-bahan bahasan dalam kegiatan itu hanya dibatasi pada karya-karya tulis yang selama ini dikategorikan sebagai prosa, puisi, drama, atau kombinasi di antaranya. Bukan cuma *dapat*, tetapi *perlu* dipertimbangkan pula bahan-bahan lisan atau tertulis yang selama ini dikategorikan "ilmiah", atau "politis", atau bahkan yang selama ini dianggap belum cukup pantas untuk dimasukkan di salah-satu kategori penting dalam sekolah. Konkritnya, uraian orang-orang pintar perihal ekonomi, lingkungan hidup, keluarga dan lain-lain tak dapat diabaikan. Juga beberapa pidato negarawan penting, atau ungkapan uneg-uneg protes warga rakyat kelas bawah yang disebarkan lewat kolom-kolom "surat pembaca".

Dengan demikian, saya mengharapkan dipertimbangkannya kembali batasan yang memisahkan "sastra" dan "bukan sastra". Yakni batasan yang menentukan apa-apa yang mesti diajarkan kepada para pelajar di kelas sastra. Yang juga menentukan apa yang dapat dan apa yang tak dapat dimuat dalam rubrik "sastra" dalam koran-koran dan majalah. Berbeda dengan beberapa rekan pecinta "sastra" di tanah air, saya gembira karena harian *Kompas* tidak

membuka rubrik "sastra" secara khusus, dan majalah *Basis* juga tidak menyempitkan diri menjadi majalah "sastra". Bertolak dari fikiran serupa, saya meragukan perlunya pemisahan pembicara dan pembicaraan dalam pertemuan di sini menjadi panel "sastrawan" dan panel-panel "bukan sastrawan".

Sejauh pengamatan saya, walau ada tetapi sangat sedikit betul para pengamat kesusastraan kita yang mengungkit-ungkit dominasi batasan "sastra" dan "bukan sastra" yang kini melanda di sekitar lingkungan kita. Mungkin ada banyak sebabnya, dan saya tak berniat menyederhanakannya. Namun, menurut pengamatan saya ada beberapa hal yang ikut menyebabkan hal itu. Pertama, masih kuatnya anggapan bahwa hal-hal yang tidak langsung berurusan dengan prosa, puisi atau drama dinilai berada di luar wilayah studi kesusastraan,, dan dianggap sudah ada spesialis-spesialis lain yang dianggap lebih berwenang mempersoalkannya. Lebih parah lagi, masih adanya keyakinan beberapa pecinta fanatik kesusastraan yang beranggapan bahwa dengan "sastra" (dengan pengertian prosa, puisi, dan drama) kita akan *lebih* mampu menghayati atau bahkan menyelamatkan nilai-nilai kemanusiaan *daripada* berurusan dengan ungkapan verbal yang tidak tergolong "sastra" (prosa, puisi, atau drama). Di samping semua itu, banyak studi sastra kita telah kelewat repot dengan teori-teori abstrak yang kurang menyentuh persoalan derita dan bahagia banyak orang dalam kehidupan sehari-hari yang konkrit. Lebih repot mencocok-cocokkan pedoman dan teori-teori asing dengan karya sastra (prosa, puisi, atau drama) pribumi daripada mempersoalkan kekuatan dalam aneka ungkapan verbal manusia yang mampu "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif . . .".

* * *

Eratnya hubungan antara sastra dan media-massa, khususnya koran di Indonesia sudah banyak dibahas orang. Be-

lakangan hal itu diulas kembali dengan bagus oleh Sapardi Djoko Damono dalam Simposium Nasional Sastra Moderen Indonesia di Yogyakarta dan oleh Bambang Sadono SY dalam *Minggu Ini* di Semarang. Hubungan sastra dan koran biasanya ditunjukkan dalam dua hal. Pertama, hubungan itu ditunjukkan pada kerja sama sastra (modern) dan koran pada masa ke duanya sama-sama baru terlahir. Kedua, biasanya diungkapkan betapa besar jasa koran dalam proses pertumbuhan sastra pada waktu-waktu selanjutnya. Dibandingkan dengan yang kedua, tak begitu banyak orang yang mempersoalkan soal yang pertama. Tentang yang kedua, orang sastra masih tak henti-hentinya merengek, merayu, atau menodong orang-orang koran agar disediakan lebih banyak kolom dan halaman koran yang menyediakan rubrik sastra. Saya kira masih banyak persoalan lain tentang hubungan sastra dan koran yang masih belum cukup mendapat perhatian.

Tentang sastra (modern) Indonesia di awal pertumbuhannya, Sapardi mencatat bahwa pada masa itu "berita dan cerita tidak begitu jauh, hanya selangkah saja". Sapardi tidak cuma bermaksud menunjukkan bahwa beda dua kata itu ditandai beda dua huruf pertama yang "hanya selangkah saja" dalam barisan abjad. Sapardi ingin menegaskan bahwa "cerita" dan "berita" sama-sama lahir dan bertumbuh di koran, ditulis oleh wartawan, berdasarkan kejadian nyata, dan dibaca pembaca koran.

Pernyataan Sapardi itu tidak saja mengingatkan kita bahwa istilah (dan dengan sendirinya pengertian) "sastra" yang kini biasa kita pakai belum lagi memasyarakat di sekitar masa pergantian abad yang lalu. Catatan yang dibuat Sapardi juga mengingatkan kita akan perbedaan watak "sastra" (yang disebut "cerita" pada) tempo doeloe itu dengan apa yang kita miliki sekarang. Waktu itu "cerita" relatif dekat berurusan dengan persoalan-persoalan kehidupan yang nyata ketimbang dengan teori-teori keindahan, atau kesenian yang dibikin orang-orang sekolahan.

Walau saya (sebagai produk pertengahan kedua abad ini) lebih tertarik pada "cerita-cerita" tempo doeloe itu daripada kebanyakan karya "sastra" mutakhir Indonesia, saya tak berniat mengusulkan agar sastra kita dibawa mundur seratus tahun ke belakang. Menyongsong tahun-tahun mendatang saya lebih suka berharap adanya kesempatan bagi pengembangan konsep "sastra" yang lebih terbuka. Termasuk pengakuan dan pengkajian peran koran secara lebih baik dalam upaya menyusun, menerbitkan, dan mempelajari tulisan-tulisan yang dapat "meningkatkan kualitas manusia melalui alternatif-alternatif. . .".

Kekuatan sosial "koran" di Indonesia saat ini sudah terbilang besar. Apalagi jika dibandingkan dengan "sastra" (prosa, puisi, drama) moderen. Sejak di awal kelahiran dan seterusnya selama pertumbuhan bangsa ini, sumbangan atau jasa "koran" selalu mengungguli sumbangan apa yang kini biasa kita sebut "sastra"(itu pun kalau memang dipercaya ada "sumbangan" yang pernah diberikan "sastra" kita). Lucunya, masih banyak di antara pengamat sastra kita yang menyepelekan "koran" di depan "sastra" dengan pernyataan-pernyataan" . . . ***masih*** sastra koran, ***belum*** sastra buku".

Salah-satu sumber kekuatan koran dalam masyarakat kita, saya kira, adalah justru karena "bahasa" koran tidak seperti "bahasa" buku. Bahasa koran cocok sekali untuk masyarakat kita yang pada umumnya masih lebih banyak berorientasi pada kebudayaan lisan daripada tulisan. Benar, "bahasa" koran juga tertulis, tidak terucap. Tetapi bahasa tertulis koran tidak sama dengan bahasa tertulis buku, seperti yang sudah dijelaskan Marshal McLuhan duapuluh tahun yang lampau. Jika dirasa perlu, bahasan lebih lanjut tentang hal ini bisa diadakan di luar catatan ini mengingat terbatasnya ruang di sini.

Dengan menyebut-nyebut keunggulan koran di atas tidak berarti saya sudah yakin betul bahwa koran-koran kita

sanggup menikmati apa yang mereka cita-citakan sendiri. Saya belum yakin betul bahwa dengan berita dan cerita koran sudah sanggup menjadi juru selamat bagi kaum yang hidup dalam derita. Saya tidak yakin koran selalu mampu bertahan terhadap tekanan-tekanan dan ancaman (dari luar atau dalam kubu sendiri) sewaktu berupaya mewujudkan apa yang dicita-citakannya. Tapi paling tidak koran punya bakat untuk menjadi kekuatan yang besar dalam perubahan sosial.

* * *

Pengajaran sastra tak lagi perlu ikut-ikutan orang-orang sastra yang meremehkan koran. Sumbangan koran bagi "sastra" tidak hanya sebatas pemuatan cerpen, cerber, sajak, berita pertemuan, sayembara, atau penerbitan karya sastra, jika apa yang kita maksud dengan "sastra" tidak sekedar prosa, puisi, dan drama.

Dengan demikian saya ingin menghindarkan kesan seakan-akan saya anti sekolah, yang mungkin muncul dari kalimat-kalimat di awal catatan ini. Sedang pepatah pun sudah mengingatkan bahwa kita butuh (bekas) maling untuk menangkap maling. Illich sendiri menunjukkan bahwa sekulerisasi agama Kristen justru dimulai oleh orang-orang dalam gereja sendiri. Tanpa pernah bersekolah, saya kira saya tak bakal mampu menulis catatan yang "mendurhaka" persekolahan seperti ini.

UKSW, Desember '84

SASTRA, KORAN, DAN SASTRA KORAN*

Ariel Heryanto

Istilah sastra koran biasanya dipakai orang untuk menjelaskan/mengacu pada prosa, puisi, atau drama yang diterbitkan dalam koran. Lewat tulisan ini saya ingin menunjukkan perlunya mempertimbangkan kembali batasan pengertian seperti itu. Perlunya memperkaya pengertian untuk istilah itu untuk mendekati cita-cita para pecinta sastra dan para pecinta koran.

Ada dua gambaran tentang sastra mutakhir di Indonesia yang kini telah diterima umum, di samping gambaran-gambaran lainnya. Tapi dua gambaran umum yang saya maksudkan cukup disebut di sini untuk dijadikan titik berangkat kajian tulisan ini.

Pertama, sastra mutakhir Indonesia merupakan sastra yang terasing dari kehidupan sehari-hari masyarakat luas. Maksudnya, sastra Indonesia masa ini menghuni suatu wilayah kecil dalam kehidupan masyarakat kita, melibatkan hanya sejumlah kecil warga bangsa ini yang berpendidikan formal dan tinggal di kota-kota.

Kedua, dalam perkembangannya yang terseok-seok, sastra Indonesia selama ini telah menerima banyak jasa

* Dari *Sinar Harapan*, 12 Januari 1985, halaman VII

media-massa, khususnya koran dan majalah. Sejak awal kebangkitannya, sastra Indonesia telah menerima jasa penerbitan koran yang waktu itu juga mulai bangkit. Sumbangan koran bagi sastra ini berlanjut terus hingga masa ini, walau penerbitan buku dan antologi karya sastra sudah banyak bertambah.

Karena kedua hal itu sudah banyak dibahas orang, uraian lebih terinci tentang ke duanya tak perlu diulang kembali di sini. Yang menjadi pusat perhatian tulisan ini ialah beberapa ke"aneh"an yang tumbuh dari dua gambaran tentang sastra kita di atas.

Sungguh mengherankan sampai kini masih banyak pecinta sastra kita yang kurang berterimakasih kepada penyelenggara terbitnya koran. Malah beberapa pecinta sastra kita telah merendahkan dan meremehkan koran! Penilaian untuk sastra cenderung muluk-muluk. Sementara itu kekuatan koran dianggap enteng.

Sikap kurang berterimakasih itu nampak pada sikap dan pernyataan-pernyataan beberapa pecinta sastra. Di depan publik, mereka tak ingin menampilkan sikap meminta, mengemis, apalagi menjilat pengasuh koran. Beberapa penulis soal-soal kesusastraan tampil dengan sikap menuntut jika berhadapan dengan soal koran.

Yang umum, mereka menuntut agar koran menyediakan kolom yang lebih luas untuk pemuatan karya sastra, tinjauan studi sastra, serta berita-berita lain yang berhubungan dengan kesusastraan. Bersamaan dengan itu muncul tuduhan-tuduhan bahwa redaktur koran banyak yang tidak mampu atau tidak mau menghargai karya mulia buatan manusia atau karya manusia yang memuliakan kehidupan. Apa yang biasa disebut sastra dianggap kembaran atau bahkan manunggal dengan kemuliaan.

Walau sudah cukup jelas betapa akan loyonya sastra kita jika tak digendong dan dibopong koran, anehnya masih

cukup banyak orang yang percaya pada anggapan: seakan-akan sastra lebih penting dan lebih menentukan persoalan-persoalan kemasyarakatan kita daripada koran. Kuatnya anggapan dan sikap demikian nampak dari langkanya minat, perhatian dan penghargaan para pecinta sastra pada apa-apa yang diterbitkan koran, termasuk karya sastra. Karya sastra yang diterbitkan koran mendapat julukan-julukan mengejek seperti "pop", "massal", atau "hiburan". Hal itu nampak lebih jelas lagi dari ungkapan-ungkapan seperti "baru sastra koran, belum sastra buku".

SEMARANG DESEMBER 1984

Walau tidak seratus persen persis, gambaran yang terurai di atas masih sangat mewarnai pemikiran, sikap dan perbincangan dalam pertemuan antara beberapa Redaktur Kebudayaan dari beberapa koran di Jawa dan beberapa sastrawan di Jawa Tengah akhir Desember yang lalu di Semarang. Saya yakin, pembicaraan di Semarang yang saya maksudkan hanyalah salah-satu pengulangan sikap dan pernyataan yang telah melanda wilayah sastra Indonesia mutakhir yang lebih luas.

Dalam perbincangan seperti itu redaktur koran memang diakui punya andil dalam menentukan wajah pertumbuhan sastra kita. Mereka diakui punya wewenang tertentu, tapi mereka sekaligus diminta "mempertanggungjawabkan" hasil kerja mereka dalam pemilihan tulisan-tulisan kesusastraan yang diterbitkan koran. Seakan-akan kepada orang-orang "sastra"lah para redaktur itu harus mempertanggungjawabkan kerja mereka.

Pertemuan dan hubungan semacam itu menimbulkan kesan para redaktur itu sedang dikeroyok beramai-ramai oleh para penulis karya sastra atau penulis tinjauan sastra, karena para redaktur itu dianggap belum memuaskan keinginan para penulis.

Pengeroyokan demikian menimbulkan beberapa reaksi, dan ada dua yang menarik. Pertama, sementara pengamat ada yang punya usul: kalau para penulis itu memang tak puas dengan kerja redaktur, sebaiknya mereka buat koran sendiri dan menerbitkan tulisan sendiri semaunya. Reaksi kedua datang dari para redaktur yang bersikap kalem dan diplomatis. Reaksi mereka ini seperti upaya seorang bapak yang berusaha meredakan rengekan bocahnya yang minta dibelikan kapal perang.

Kuatnya desakan tuntutan dan tuduhan para pengeroyok sampai-sampai membuat beberapa redaktur bersikap merendah dan cuma bertahan. Ada redaktur yang sampai merasa perlu menerima tuduhan bahwa banyak teman seprofesi yang tak faham seluk-beluk sastra. Dan untuk itu mereka minta maaf. Ada redaktur yang berupaya mencari kambing-hitam lain: "sempit"nya kolom koran untuk kesusastraan disebabkan oleh desakan untuk memuat iklan-iklan.

Bagaimanapun juga, pertemuan di Semarang itu juga mendengar beberapa usulan ke arah perbaikan situasi. Ada dua yang saya anggap penting untuk dicatat di sini dan dikaji lebih lanjut. Yudiono KS, dosen sastra Undip, menyarankan perlunya lebih banyak perhatian dan bahasan tentang sastra koran. Tapi di balik saran ini Yudiono menyatakan bahwa dengan mengajukan saran itu bukannya dia berpendapat bahwa sastra koran banyak yang bermutu tinggi. Ia hanya bermaksud menyatakan bahwa sastra koran bisa menunjang studi tentang sastra. Apa yang dimaksudkan Yudiono dengan sastra koran ialah prosa, puisi, atau drama yang diterbitkan di koran.

Pandangan Yudiono itu sebenarnya tidak terlalu baru. Yang lebih menarik ialah usul Bambang Soebendo, Redaktur Budaya harian *Sinar Harapan.* Ia mengusulkan agar para sastrawan atau pengamat sastra tidak hanya menulis soal-

soal kesusastraan. Kesan saya, usul ini bertolak dari soal yang praktis: akan tersedia ruang koran yang lebih luas untuk menampung tulisan mereka-mereka yang selama ini harus antri dan bersaing memperebutkan rubrik "seni dan budaya" yang sempit.

Kedua usul itu menurut saya baik, tetapi masih dapat perlu disambung lebih jauh untuk mendekati persoalan yang mendasar dalam kesusastraan kita masa kini.

MENUJU PEMBAHARUAN MENDASAR

Keloyoan, keterasingan, dan beberapa penyakit lain yang mengidap sastra Indonesia mutakhir menurut saya tak akan dapat disembuhkan dengan perluasan kolom-kolom koran untuk memuat karya sastra lebih banyak, memuat ulasan studi sastra lebih sering, atau memberitakan peristiwa-peristiwa kesusastraan lebih panjang. Kekerdilan atau kebrengsekan sastra yang selama ini disayang, disanjung dan dibiayai sebagian warga masyarakat kita, menurut saya, bersumber dari persoalan dalam sastra itu sendiri yang paling mendasar. Persoalan mendasar yang saya maksudkan ialah pengertian "sastra" itu sendiri yang membedakannya dari apa yang "bukan sastra".

Kompleksnya persoalan mendasar itu tak mungkin dijelajah dalam tulisan yang seringkas ini. Tapi saya akan berusaha memilih beberapa pokok bagian dari persoalan itu yang mungkin bisa memperjelas duduk perkaranya.

Apa yang selama ini dianggap sebagai "karya sastra" diagung-agungkan, karena dianggap memiliki keunggulan dalam upaya memahami persoalan kemanusiaan, persoalan kemasyarakatan, dan dianggap mampu mengangkat derajat budi daya manusia serta meningkatkan kualitas kehidupan kita. Sedangkan dalam prakteknya, pengertian untuk istilah "sastra" dalam masyarakat kita hampir selalu terbatas pada karya tulis fiktif yang berbentuk prosa, puisi, drama, atau kombinasi di antaranya.

Jika apa yang dianggap "sastra" atau dianggap ber"nilai" sastra merupakan karya tulis yang berkualitas istimewa seperti terurai di atas, perlu dipertanyakan dua hal. Pertama, apakah cuma prosa, puisi, drama atau kombinasi di antaranya yang mampu berkualitas seperti itu? Kedua, apakah setiap karya tulis fiktif dalam bentuk prosa, puisi drama atau kombinasinya memiliki kualitas istimewa itu? Untuk ke duanya, saya akan menjawab tidak!

Menurut pengamatan saya ada banyak ungkapan verbal manusia yang punya kualitas istimewa demikian, walau selama ini tidak dikategorikan sebagai "sastra". Salah-satu contohnya ialah tulisan-tulisan dalam koran yang bukan disebut cerpen, cerber, puisi, atau drama. Tulisan itu bisa berupa artikel buah pemikiran cendekiawan kita. Bisa juga ulasan seorang wartawan atas suatu peristiwa penting dalam masyarakat. Bisa berupa tajuk rencana. Bisa juga surat dari pembaca.

Kualitas tulisan-tulisan koran tersebut bukan kualitas istimewa yang ada dalam kata-kata mati di atas halaman kertas koran itu melulu. Kualitas istimewa itu terbentuk dalam konteks pergulatan pemikiran warga masyarakat kita secara umum yang terjangkau oleh penerbitan koran. Tulisan dalam koran yang menjangkau masyarakat luas memang tidak selalu punya kualitas yang terurai di atas, contohnya iklan. Tapi yang tak menjangkau masyarakat luas tak bisa dibilang berkualitas besar, contohnya apa yang kini biasa disebut "sastra". Hasil survei sebuah harian di Jakarta yang diadakan belum lama menunjukkan kecilnya (sekitar 3 persen) minat dan perhatian pembaca harian itu pada tulisan-tulisan "kesusastraan". Survei serupa dengan hasil mirip juga dilaporkan oleh redaktur *Basis*, Yogyakarta.

Saya tak sependapat dengan tokoh sastra yang beranggapan bahwa kecilnya peminat sastra merupakan petun-

juk bahwa masyarakat kita masih bodoh dan belum mampu memahami apa-apa yang bernilai, atau mulia.

Sejak bangkitnya bangsa Indonesia hingga kini, sumbangan dan kekuatan sosial koran selalu mengungguli sastra (tulisan fiktif berbentuk prosa, puisi, atau drama). Saya yakin masyarakat luas, dari orang yang paling berkuasa hingga yang paling dikuasai di negeri ini, tidak bodoh sehingga tak tahu tentang hal ini. Ancaman dan tekanan yang bertubi-tubi dari para pemilik kekuatan sosial (tidak selalu berarti pemerintah) terhadap penerbitan koran jauh lebih besar daripada apa yang dialami sastra(wan). Alhasil, yang di koran juga tak selalu berkualitas mulia.

Jika Yudiono mengusulkan lebih banyak perhatian ditujukan pada "sastra" yang terbit di koran, saya mengusulkan lebih banyak sikap kritis ditujukan pada batasan pengertian "sastra" itu sendiri.

Jika Yudiono mengajak pengamat sastra untuk lebih memperhatikan cerpen, cerber atau puisi di koran, saya mengajak yang merasa jadi pecinta sastra dan yang bukan untuk memperhatikan tulisan-tulisan di koran yang berdaya meningkatkan kualitas kemanusiaan dan kemasyarakatan kita, tanpa perduli apakah itu bentuknya, prosa, puisi, drama, atau artikel, tajuk rencana, atau surat pembaca!

Jika Bambang Soebendo menyarankan agar sastrawan tidak hanya menulis hal-hal yang berkaitan dengan "kesusastraan", saya mengajak sastrawan kita untuk tidak menganggap saran tersebut sebagai ajakan meninggalkan dunia "kesusastraan" dan bekerja di luar wilayah "kesusastraan".

Pengertian sastra koran tidak harus diterima secara dogmatis sebagai prosa, puisi, atau drama yang diterbitkan di koran. Karena pengertian sastra itu sendiri buatan manusia, atau tepatnya kelompok manusia yang berkekuatan sosial. Karena itu perubahan pengertian atau makna kata menjadi wewenang dan tanggung jawab manusia juga, se-

suai dengan batas kekuatan yang ada. Perubahan pemikiran yang mendasar seperti itu jauh lebih penting, walau juga jauh lebih sulit, daripada sekedar perluasan kolom-kolom koran untuk hal-hal yang sementara ini disebut "sastra".

BAGIAN EMPAT

LAPORAN MEDIA MASSA

PENGANTAR SINGKAT

Dalam catatan pendahuluan (Bagian Satu) telah saya tegaskan tafsiran saya akan besarnya peran dan jasa media-massa cetak dalam pertumbuhan perdebatan "sastra kontekstual". Peran dan jasa media-massa yang saya maksudkan tidak hanya terbatas pada penerbitan tulisan-tulisan yang menyemarakkan perdebatan "sastra kontekstual", tetapi juga pemberitaan/laporan beberapa pertemuan dan diskusi yang menyebarkan bibit awal atau umpan-umpan perdebatan tersebut.

Perlu diingat bahwa banyak di antara mereka yang telah terlibat (secara tertulis ataupun lisan) dalam berbagai perdebatan "sastra kontekstual" tidak berkesempatan menghadiri pertemuan-pertemuan (seperti Sarasehan Kesenian 1984) yang melahirkan atau melanjutkan (seperti Temu Redaktur Budaya se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah) perdebatan "sastra kontekstual" secara tatap-muka. Pintu masuk yang mereka lalui sebelum terlibat langsung dalam kancah perdebatan "sastra kontekstual" ialah apa-apa yang mereka baca dari laporan-laporan media massa tentang pertemuan-pertemuan tersebut, ditambah beberapa cerita dari teman.

Padahal, suatu karangan laporan pertemuan (sebagaimana juga karangan yang lain) tidak pernah bisa sekedar menjadi diskripsi pasif atau objektif. Tidak pernah sekedar berupa penggambaran suatu peristiwa apa adanya belaka. Laporan-laporan semacam itu merupakan hasil pengamatan, penafsiran, dan seleksi atas sejumlah informasi yang diserap dan diolah si pelapor.

Itu sebabnya, memahami perdebatan "sastra kontekstual" tidak cukup memperhatikan gagasan mereka yang berdebat melulu. Kita tidak dapat mengabaikan berbagai faktor lain yang ikut campur-tangan dan berjasa dalam pro-

ses perdebatan itu. Salah-satu fihak yang dianggap tidak ikut berdebat, tapi jelas ikut terlibat dalam perdebatan dan sangat menentukan corak perdebatan itu ialah laporan media-massa seperti yang tersaji dalam bagian ini.

Bahkan bagi para penanggap perdebatan "sastra kontekstual" yang sudah pernah hadir dalam semua pertemuan-pertemuan yang melahirkan umpan perdebatan itu, berbagai laporan media-massa bukannya tidak berarti apa-apa. Kehadiran penyebaran laporan media-massa itu bisa berarti macam-macam bagi mereka. Setidak-tidaknya laporan-laporan semacam itu bisa dijadikan sumber acuan yang dijadikan tempat berpijak bagi komunikasi mereka selanjutnya dengan fihak yang diajak mendengarkan tanggapannya.

Bahan-bahan dalam Bagian Empat ini terutama merupakan kumpulan laporan media-massa tentang Sarasehan Kesenian 1984 di Solo dan Temu Redaktur se Jawa dan Temu Sastrawan se Jawa Tengah di Semarang. Tapi dalam Bagian Empat ini juga ditambahkan laporan diskusi dari acara Pesta Sastra '85 di Bandung yang menjadi forum perdebatan lanjut atas pokok masalah yang sama. Laporan-laporan dalam bagian ini ditampilkan menurut urutan waktu publikasinya untuk masing-masing pertemuan.

Dr. Arief Budiman Dalam Sarasehan Seni Indonesia:

DOSA, BILA SASTRAWAN MENCIPTAKAN KARYA-KARYA IMPIAN YANG TAK CERMINKAN REALITA*

SALA, (PR),–

Dr. Arief Budiman menyatakan sastrawan harus mempunyai mission untuk menolong dan mengangkat rakyatnya. Ini menyangkut ideologi sastra yang berusaha memperjuangkan masalah-masalah besar yang diderita bangsanya seperti kemiskinan. "Oleh karena itu adalah dosa kalau sastrawan kita yang hidup dan berada di sekitar kemiskinan menciptakan karya-karya impian yang bukan merupakan pencerminan dari realitas yang ada, namun seperti karya-karya seni keterasingan yang terjadi di negara industri" katanya.

Penyataan Arief Budiman itu disampaikan dalam Sarasehan Seni Indonesia di gedung Monumen Pers Nasional, Sala hari Minggu kemarin. Yang terpenting, kata Arief, setiap sastrawan harus sadar akan publiknya karena keindahan itu tidak universal. Keindahan itu terikat oleh dimensi ruang dan waktu, yang indah di Amerika belum tentu indah di Indonesia. Mengenai publik karya seni ini, Arifin C. Noer, menandaskan bahwa publiknya adalah terbuka, siapa saja.

**Pikiran Rakyat*, 29 Oktober 1984, halaman 1, 9.

Dalam sarasehan itu pula Yudhistira ANM Massardi mempermasalahkan kebebasan seniman, dan menyatakan bahwa yang kita butuhkan sekarang adalah sastra dangdut, sedangkan Ariel Heryanto membahas masalah "sastra dan politik", dan berpendapat bahwa tidak ada sastra yang universal, yang ada adalah sastra kontekstual atau sastra yang lahir karena konteksnya dengan manusia, hadir karena tingkah-laku manusia dan bukan sastra curahan hati belaka.

Acara sarasehan yang diselenggarakan oleh Taman Budaya Surakarta dan Yayasan Pengembangan Budaya ini dilanjutkan dengan pembacaan puisi dan cerpen Yudhistira, yang ketika berita ini ditulis masih sedang berlangsung di Monumen Pers Nasional.

Menurut Arief Budiman acara ini sudah lama dirancang, oleh karena itu orang-orang Sala kaget ketika diselenggarakan Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern di Yogyakarta. Namun Dr. Umar Kayam dalam penjelasannya kepada "PR" di Yogya menyatakan bahwa orang-orang Sala setelah melihat ada acara di Yogya maka mereka membuat acara pula, namun di antara ke duanya tidak ada hubungan.

Ternyata kesempatan sarasehan di Sala ini, dipakai kesempatan oleh beberapa peminat sastra yang turut simposium di Yogya, untuk turut mendengar dan melihat apa yang terjadi di Sala, di antaranya adalah Darmanto Yatman dari Semarang. Kedatangan Darmanto di Sala dipakai bahan ejekan bahwa ia adalah orang yang plintat-plintut, tidak jelas kanan kirinya.

TRAGIS

Arief Budiman menyatakan, adalah tragis sekali kalau ada sastrawan kita yang tidak mencipta untuk publik namun untuk mencari kepuasannya sendiri. Namun walaupun mereka mengatakan tidak berpublik, sebenarnya mereka ini kesusupan untuk menciptakan bagi publik tertentu

yang tidak terucapkannya, yaitu para kritikus seperti HB Jassin, Goenawan Mohamad atau Jacob Sumardjo yang beracuan Barat.

"Inilah yang menyebabkan sastra kita tercerabut dan asing dari negerinya sendiri. Sastra kurang akrab karena tanpa sadar sastrawannya menciptakan karyanya untuk segelintir orang, yaitu kaum kelas menengah yang terdidik dengan seleranya sendiri. Oleh karena itu sajak-sajak seperti yang dibuat Goenawan Mohamad, Sutardji C. Bachri tidak komunikatif. Oleh karena itu, sastra Indonesia mesti berubah, sehingga tidak menggapai-gapai langit namun tidak menginjak tanah dan bumi Indonesia sendiri" kata Arief.

Menurut Arief kecenderungan sastra kita adalah meneruskan kebijakan pengembangan sastra yang dilakukan oleh kolonial, warisan kolonial ini dapat diamati dari kurikulum pengajaran bahasa Indonesia/sastra di sekolah dan perguruan tinggi. "Kebijakan kolonial adalah membesarkan sastra yang menguntungkan atau paling tidak ia tidak membahayakan kepentingan kolonial. Kebijakan ini diambil oleh kolonial karena untuk menekan dan membuang karya-karya kelas bawah yang mencerminkan keadaan rakyat yang sebenarnya. "Sastra perjuangan dari kelas bawah sampai sekarang ini, tidak kita bahas karena kita tertipu oleh kolonialisme. Oleh karena itu kecenderungan ini harus diubah", katanya.

Sementara itu Ariel Heryanto juga mengatakan dari sejarah kita bisa diamati besarnya kecenderungan kaum terjajah (atau bekas terjajah) untuk memakai nilai-nilai dan ukuran-ukuran kehidupan bangsa penjajahnya sebagai teladan atau contoh memandang dunia, termasuk memandang masa depan dan mengusahakan kemajuan serta pembangunan. Kecenderungan ini dengan menggunakan kedok sastra universal, yang di Indonesia diwakili oleh Abdul Hadi WM, Sutardji C. Bachri dan lain-lain.

SASTRA DANGDUT

Dalam pada itu Yudhistira mengatakan sastra dangdut yang kita butuhkan sekarang ini adalah sastra yang bisa dan dengan bebas berbicara mengenai apa saja, seenak dan sesuka penciptanya, tanpa perasaan risi atau tertekan.

Sastra dangdut, kata Yudhistira adalah salah-satu pilihan yang paling masuk akal, di tengah kekisruhan arah seperti sekarang ini, dan yang memiliki masa depan paling jelas.

"Boleh jadi, setidak-tidaknya pada awal kehadirannya, seperti yang terjadi pada musik dangdut ia akan dicemooh di mana-mana. Namun jika ia sudah menjadi kenyataan, dengan publik fanatik jutaan jumlahnya, tentu ia akan memperoleh pendukung paling gigih, yang akan menjamin kelangsungan hidupnya . . . bergoyang "sampai pagi", katanya.

Maka kata Yudhis, sampailah kita kini ke pintu gerbang kemerdekaan, daerah dari kebebasan berbicara dan berekspresi sesuai dengan kata hati. Beberapa fihak barangkali akan mencibir, sastra dangdut yang demikian hanya akan menjebak kita ke arah pendangkalan. Namun bukan di sana letak soalnya, sebab, kebebasan berungkap adalah modal dasar maha penting dalam proses penciptanya. Kebebasan sastra dangdut mendukung setiap usaha, baik yang hendak menukik baik pun yang ingin bergerak di permukaan saja.

PRAKTEKKAN KEMERDEKAAN

Saini KM menanggapi Yudhis bahwa kebebasan itu sangat dibutuhkan untuk mencipta, tetapi adakah masyarakat manapun juga yang memberikan kebebasan mutlak kepada setiap warganya. "Yang menjadi persoalan kita sekarang bukanlah kebebasan mutlak, tetapi bagaimana kita bisa tetap menggunakan setiap celah-celah kebebasan wa-

laupun itu sangat kecil. Bagaimana kita masih bisa memanfaatkan cahaya dari lilin kecil kalau kita tak punya lampu spot-light", kata Saini.

Sedangkan Kuntoro menandaskan kalau kita mau membela hakikat kemerdekaan, maka hayatilah kemerdekaan itu sekarang juga, sehingga kita sampai pada suasana untuk tidak merasa perlu lagi menyebut kata kemerdekaan.

Sedangkan Rustandi Kartakusumah merasa terheran-heran dengan suasana sarasehan itu, sehingga melontarkan pertanyaan kepada orang-orang Sala tentang alasan apa yang mengakibatkan mereka berani berontak terhadap para penguasa sastra Indonesia, yang kekuasaannya sudah totaliter seperti yang dimiliki orang-orang di Yogya.

"Apa motivasi Anda memberontak, apakah karena keputusasaan, apakah karena tidak punya penalaran, hingga membuang segala konsep", katanya.

Dengan tegas Yudhistira menjawab, bahwa sikap optimisme yang membuat ia memberontak terhadap konsep-konsep yang beku. "Optimisme untuk membangunkan harapan adalah motivasi kami. Ini barang mahal, tapi saya ingin bekerja untuk itu", kata Yudhistira.

HUBUNGAN SASTRA – PUBLIK DIMASALAHKAN KEMBALI*

Solo, Kompas.

Hubungan sastra dengan publik kembali dimasalahkan oleh empat pembicara dalam diskusi kesenian yang diselenggarakan Yayasan Pembina Budaya di Monumen Pers Surakarta hari Minggu. Diskusi ini berlangsung sampai Senin ini dengan pembicara YB Mangunwijaya.

Sastrawan Yudhistira ANM Massardi menawarkan sastra dangdut atau sastra mayoritas yang menjangkau publik seluas mungkin. "Sastra dangdut mendapatkan hakikat dari kebebasan ekspresinya. Ia hanya perlu diciptakan, diproduksi, dan dilempar ke pasaran", katanya.

Ariel Heryanto dan Arief Budiman dari Universitas Satya Wacana mengemukakan fikiran yang mirip satu dengan lain. Ariel menguraikan sastra kontekstual (untuk membedakan dari sastra universal) yang berangkat dari lingkungan, sedang Arief Budiman menganjurkan agar sastra lebih sadar akan publiknya. Sastra begitu harus berangkat dari kenyataan sosial masyarakatnya. "Suatu dosa bila karya sastra tidak mempersoalkan masalah bangsanya, yaitu kemiskinan dan ketidakadilan", kata Arief.

* *Kompas*, 29 Oktober 1984, halaman 1.

Sutradara teater dan film Arifin C.Noer, mengungkapkan hasil angket 8 teater di Jakarta yang dianggap paling rutin pementasannya. Jumlah penonton teater antara 20 sampai 30 ribu penonton untuk 10 sampai 15 judul lakon selama kurang dari 100 hari pertunjukkan. "Saya khawatir jangan-jangan orientasi penciptaan seni modern, khususnya teater Indonesia, keliru. Jangan-jangan tanpa mereka sadari mereka sudah mengawang ke barat, sehingga mengakibatkan karya-karya mereka dianggap asing oleh masyarakat", kata Arifin.

KEMERDEKAAN

Lebih lanjut Yudhistira menyatakan, yang dibutuhkan sekarang ialah kemerdekaan untuk tak setiap kali ditekan atau dibenturkan pada tembok-tembok tabu, atau papan larangan, atau faham, dan ideologi tertentu yang selalu cenderung untuk disalahgunakan. "Seni sastra harus dimerdekakan dari penjajahan konsep beku", katanya.

Mendukung pernyataan Yudhistira, Ariel Heryanto menyatakan berfihak pada sastra yang lebih bersifat sosial. "Karena sastra kontekstual berangkat dari pandangan bahwa sastra lahir, bertumbuh dalam sebuah konteks. Tidak dari awang-awang", katanya.

Pandangan ini juga digarisbawahi oleh Arief Budiman yang menilai sastra Indonesia selama ini belum akrab dengan masyarakatnya. Ia menawarkan hendaknya sastra Indonesia mendefinisikan publiknya. "Ketika mencipta, sastrawan harus sadar betul siapa publiknya. Misalnya sastra kelas menengah", katanya.

Lebih jauh ia menjelaskan, sesuai proses sejarah, kenyataan yang terjadi dalam sistem sosial di Indonesia selama ini dikuasai oleh kelas menengah.

Sebagian besar pendapat Arief Budiman ini pernah dikemukakannya dalam seminar psikologi kesenian di Yogya-

karta sekitar dua tahun lalu. Pendapat itu antara lain ialah, bahwa sastrawan Indonesia mencipta dengan model-model tertentu yang diimpor dari barat. "Untuk menjadi sastrawan kreatif memang diperlukan keberanian besar dengan imbalan yang minimal", katanya.

Pada sidang hari Minggu, Arifin C. Noer tidak membacakan makalah, tapi malah membacakan penggalan dari naskah dramanya yang akan dipentaskan 30 November mendatang di TIM, yang berjudul *Interogasi*. Dengan ini ia ingin menunjukkan sikap berkeseniannya.

Diskusi ini menyedot cukup banyak hadirin, atau sekitar 200 orang. Acara itu merupakan peristiwa kebudayaan yang penting bagi Solo dengan tampilnya pembicara yang cukup punya nama di tingkat nasional, dan hadirnya sastrawan/budayawan Jakarta maupun daerah yang juga mengikuti simposium sastra nasional di Yogyakarta.

Malam harinya acara diisi dengan pembacaan cerpen oleh Yudhistira dan Renny Jayusman. Pagi ini giliran YB Mangunwijaya akan berbicara mengenai filsafat seni. Sedang malam harinya cerpenis Darwis Khudori akan membacakan cerpen-cerpennya. (asa/xjb).

Diskusi Kesenian di Solo
NORMA PENILAIAN SENI PERLU DITINJAU KEMBALI*

Solo, Kompas.

Budayawan YB Mangunwijaya menganjurkan agar kita meninjau kembali norma-norma penilaian dan kriteria terhadap apa yang disebut seni dan bukan seni, bernilai dan tidak bernilai. Ini bisa dilakukan, jika kita agak membebaskan diri dari pengaruh-pengaruh akademis yang datang dari luar negeri. Ia katakan, pengaruh itu tidak selalu jelek atau berbahaya. Tetapi negatifnya, kita sering terseret dalam kriteria yang tidak relevan untuk kehidupan kita sendiri. "Itu perlunya kita meninjau kembali norma-norma yang selama ini berlaku, untuk menemukan identitas kita sendiri", tandasnya.

Budayawan dari Yogyakarta itu mengemukakan fikiran mengenai kesenian dalam diskusi kesenian hari kedua (Senin) di Monumen Pers Solo. Filsafat seni yang dikemukakannya ternyata lebih menjelaskan pemikiran Ariel Heryanto dan Arief Budiman yang berbicara pada hari pertama, yakni tentang makna seni (sastra) yang bersifat kontekstual. Pembicara lain adalah Yudhistira ANM Massardi dan Arifin C. Noer.

*Kompas, 30 Oktober 1984, halaman 1.

Mangunwijaya mengatakan, seniman adalah orang biasa, bukan dewa-dewi. Tetapi ia punya fungsi yang "tidak normal" demi perkembangan masyarakat yang ia abdi. Selaku *splendor veritatis*, kecerlangan kebenaran, seni(man) bisa diharapkan fungsi dan dayanya yang relevan serta sumbangannya dalam pergulatan hidup sekian puluh juta manusia yang mendambakan pemanusiawian dirinya. Bertolak atas pemikiran itu, karya-karya kita akan memberikan sumbangan lebih banyak kepada seni/sastra dunia.

Di bagian awal pengantarnya yang berjudul "Mencari teori seni-sastra yang lebih utuh membungakan kehidupan". YB Mangunwijaya menyebut istilah seni dalam ungkapan Jawa "kagunan" yang mengandung makna lebih luas. "Kagunan" korelatif dengan penghayatan, kosmik yang bersifat mikro maupun makro, mengandung makna tentang seni yang secara integral teremban, berfungsi dan memberi sublimasi kepada hal-hal keseharian namun terolah dengan kualitas yang diniati tinggi. Seni, dengan demikian berfungsi memanusiawikan kemanusiaan serta mengutuhkan dan mengokohkan kehidupan.

BUKAN UTAMA

Mangunwijaya menegaskan, bahwa estetika bukan norma utama. Dalam struktur kehidupan masyarakat yang masih utuh, estetika menyatu dalam seluruh kehidupan. Orang membuat sesuatu untuk tujuan sesuatu, yang merupakan kebutuhan, tanpa pertimbangan estetisme tertentu. Tujuan utama perbuatannya ialah, penjaminan eksistensial dalam masalah pergulatan "to be or not to be", bukan semata-mata untuk penikmatan pancaindra ataupun intelektual belaka.

Romo Mangun menyebut contoh gejala penggunaan unsur arsitektur Spanyol dalam rumah-rumah kita sekarang. "Rumah Jawa", kata Romo Mangun menganalogikan, "Bukan soal teknis-pragmatis, tetapi merupakan sumber energi kehidupan".

Disimpulkannya, bahwa setiap karya tak bisa hanya dilihat dari bentuk luar, tetapi isi yang datang dari dalam. "Sejak mana ia mengungkapkan kebenaran", katanya.

Sesuatu yang menurut Mangunwijaya "tidak beres" dalam kehidupan kita berkesenian, yakni karena kita selama ini mengikuti suatu norma estetika yang datang dari luar negeri.

Estetika "barat", kata Romo Mangun, "adalah gamblang. Ia merupakan ungkapan langsung dari kehidupan masyarakatnya, luapan dari problem yang mereka gulati secara konkrit. "Ia menyebutkan, konstelasi kehidupan masyarakat di barat yang industrialis, pada gilirannya menciptakan situasi kehidupan yang terkeping-keping. Bersamaan dengan tumbuhnya "pencerahan" — sekulerisasi, estetika menjadi otonom. Kehidupan semakin terkeping-keping, sejalan dengan perkembangan sains, sistem tata negara, ekonomi.

Menurut Romo Mangun, itu datang dari keretakan diri manusia yang mengalami masa puber, krisis dalam skala dunia.

Teori-teori seni dan sastra yang beredar di negeri kita, umumnya datang dari dunia yang retak itu. Ambisi iklim seni, sejalan dengan kebudayaan industri yang penuh dengan penemuan kreatif dan selalu diarahkan pada munculnya "ledakan" yang serba baru. Tetapi di lihak lain, dunia yang retak itu menimbulkan alienasi antara seniman dengan masyarakatnya, juga dalam diri seniman sendiri.

MAIN BUNGLON

Lebih jauh Romo Mangun menguraikan, reaksi atas situasi yang serba retak itu bermacam-macam. Ada yang kembali kepada keutuhan diri sekaligus menenggelamkan diri dalam realita wadak (aliran realisme individualistik dalam naturalisme maupun realisme kolektivistik). Ada yang lari

ke alam "resi di atas angin" sebagai dewa-dewi yang menuntut, "bukan seniman yang harus memahami masyarakat, tetapi masyarakatlah yang harus memahami seniman", dan sikap lain semacam itu.

Ia mempertanyakan, dapatkah kita menemukan kembali keutuhan dalam dunia seni (sastra) tetapi masih dalam hubungannya dengan masyarakat, khususnya yang mayoritas, sehingga seniman "Tak perlu main akrobat menjadi resi di atas angin" atau main bunglon dalam karya-karya yang dianggap kelewat populer. Ia menjawab sendiri, "Saya menduga, itu mungkin". Alasannya, jika kesenian dan segala yang bersifat kreatif rela melepaskan diri dari ambisi menjadi dewa-dewi model kaum borjuis, dan mencoba reintegrasi ke dalam kedudukannya yang proporsional, demi kehidupan yang senantiasa kreatif.

Mangunwijaya menganjurkan, seniman dan sastrawan Indonesia hendaknya lebih menggarap kedalaman, menghasilkan karya-karya yang bersifat religius.

Religiusitas, menurut Romo Mangun, berarti kedalaman tentang "sangkan-paran", penderitaan, kekecewaan, cinta, maut dan sebagainya. "Setiap sastra yang berkualitas", katanya, "jauh atau dekat, akhirnya berdimensi religius". (asa/xbj).

Sastra Indonesia di Yogya dan Solo (1)

SASTRA TAK BISA DIPISAHKAN DARI MASYARAKATNYA*

Kameranya hampir sama, hanya berbeda cara mengambil jarak dan surut pandangnya. Demikian kira-kira kesimpulan dua peristiwa besar dalam perjalanan sastra Indonesia, yang baru-baru ini berlangsung di Yogya dan Solo. Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern berlangsung di Universitas Gajah Mada, 26-27 Oktober, dan sarasehan kesenian berlangsung di Monumen Pers Solo, 28-29 Oktober 1984.

Di Yogya, orang mencoba menganalisa untuk kemudian memahami berbagai hal yang berurusan dengan perjalanan sastra Indonesia selama ini. Tetapi di Solo orang menarik kesimpulan, kemudian menggugat berbagai situasi yang dilahirkan oleh struktur sastra yang ada sekarang.

Terasa ada benang merah, antara yang dikemukakan oleh Sapardi Djoko Damono dan Jacob Sumardjo dengan apa yang dilontarkan Ariel Heryanto serta yang diinginkan Yudhistira seperti yang dikatakan di Solo.

SESUAI ZAMAN

Sapardi misalnya mengisyaratkan bahwa sastra bergantung pada zamannya. Bisa jadi suatu ketika sastra di-

*Catatan Bambang Sadono SY dalam *Minggu Ini*, 4 November 1984, halaman VIII.

gunakan untuk menyebarkan ideologi. Ia memberi contoh *Hikayat Kadiroen* (1924) yang ditulis oleh Semaoen atau *Rasa Merdika: Hikayat Soedjanmo* (1926) yang ditulis oleh Mas Marco.

Bisa pula di suatu kali lain, sastra digunakan sebagai tempat pelarian yang aman dari kenyataan sehari-hari yang tak tertahankan. Ini ada miripnya dengan pernyataan Jacob Sumardjo ketika menyebut ada zaman yang memutarbalikkan istilah. Hingga kata-kata tak bisa dipercaya lagi. Saat demikian melahirkan sastra melarikan diri dari realisme sehari-hari. Cerpen-cerpen Danarto, novel-novel Putu Wijaya, barangkali saja seperti kata Jacob lahir dalam kondisi demikian itu.

Di fihak lain sastra bisa juga dianggap mampu memberikan pengalaman hidup dan nilai-nilai kemanusiaan yang luhur bagi pembacanya. Namun semua fungsi sastra tersebut tetap dilingkupi oleh suatu sistem, yang antara lain dipengaruhi pula oleh penulisnya maupun juga oleh penerbit. Dengan kata lain sastra tidak pernah otonom atau mandiri.

SASTRA DAN POLITIK

Ariel Heryanto, staf pengajar di Universitas Kristen Satya Wacana Salatiga itu memotret dengan indah keadaan sastra Indonesia sekarang dengan makalahnya "Sastra dan Politik". Ia menggambarkan dengan bola-bola. Ada bola yang sering digambarkan sebagai abadi dan disebut sastra universal, sedang di bawahnya bola bumi yang terus berputar. Setiap kali tetesan dari bola yang abadi itu jenuh ke bola bumi, lahirlah menjadi sastra, yang tertanam pada masyarakat tertentu.

"Sejak zaman Kediri di Indonesia sudah ada sastra. Tapi toh kita yakin bahwa sastra pada masa itu lain dengan sekarang", kata Ariel seolah ingin meyakinkan bahwa sastra yang universal dan abadi itu sebenarnya tidak ada. Ia

berubah sesuai perkembangan zaman dan pertumbuhan masyarakat tempat sastra itu berada.

Ia kemudian mengusulkan konsep sastra yang *kontekstual*, sastra yang berkembang dan harus ditafsirkan sesuai dengan konteksnya, masyarakatnya atau zamannya. Sastra harus memihak, memihak kepada siapa?.

"Kepada masyarakatnya. Saya ingin seniman Indonesia mencerminkan dalam karya persoalan-persoalan utama yang dihadapi masyarakat", kata Dr. Arief Budiman yang juga berbicara di Solo sesudah Ariel.

MENIRU APA DITIRU

Jacob Sumardjo melancarkan sebuah konsep yang menarik, antara sastra meniru alam atau alam (termasuk manusia) yang meniru sastra. Dalam konsep lama memang ada konsep yang disebut *mimesis*, yang menganggap bahwa sastra merupakan duplikat dari alam, semakin mendekati hal-hal yang biasa terjadi seperti dalam kehidupan sehari-hari akan semakin dianggap sebagai sastra yang baik.

"Tetapi apakah tidak mungkin dibalik, justru sastra yang ditiru oleh masyarakatnya", kata Jacob. Dari sini terasa betapa sastra difungsikan sedemikian rupa untuk menggerakkan peradaban manusia seperti yang diimpikan oleh ilmu-ilmu sosial sekarang ini. Sastra bukan sekedar saksi sejarah manusia, tetapi sekaligus faktor penting dalam perubahan itu sendiri.

Pendapat ini makin dikuatkan oleh Dr. Budi Darma, rektor IKIP Surabaya yang menyebut bahwa di Indonesia sekarang ini banyak sastrawan yang menulis hanya karena ingin menulis. "Sebenarnya tak ada hal-hal yang ingin disampaikan melalui tulisan itu", katanya. Orang menulis karena ingin disebut sebagai penulis atau sastrawan. Ia menyebut tokoh-tokoh sastra yang kuat sekarang ini adalah YB. Mangunwijaya dan Pramoedya Ananta Toer.

Tanpa disebut sastrawan, tokoh-tokoh semacam itu akan tetap terus berkarya. Bahkan orang seperti Mochtar Lubis, Pramoedya dan sebagainya justru pada saat fasilitas sedikit, seperti dalam tahanan karyanya menjadi baik. "Apakah orang perlu ditahan dulu biar bisa berkarya baik", selorohnya.

JUNGKIR BALIK

Yudhistira Ardhi Noegraha punya gaya sendiri. Merasa tak puas dengan kondisi sastra yang dianggap *gagu*, menghadapi persoalan-persoalan masyarakatnya, ia menawarkan sastra Dangdut. Sastra yang bisa memuat semua hal yang terjadi di masyarakat, bisa menjadi juru bicara yang baik dari masyarakatnya.

Semua dijungkirbalikkan. Karena Yudhis menuntut kebebasan bukan sekedar kebebasan mencipta, tetapi agaknya juga kebebasan cara memandang sastra. "Pokoknya menulis dan menulis, jangan dengar pendapat orang", katanya. Semua karya jadi sah untuk sastra.

Untung ada Saini KM, yang menasihatkan bahwa kebebasan sebenarnya tak akan pernah ada, dalam arti kebebasan yang mutlak. Juga Romo Kuntoro, kritikus sastra dari Yogya yang meminta agar untuk memperoleh kemerdekaan tak perlu kata-kata, tetapi terus berbuat.

Berbagai orang sudah menjepretkan kameranya, walaupun dengan alat yang hampir sama, nyatanya hasilnya bisa agak berbeda. Tetapi, seperti kata sementara orang, prestasi dalam sastra tidak tergantung dalam kehebatan berdebat itu sendiri, tetapi justru terletak pada bagaimana karya-karya setelah usainya perdebatan itu sendiri.

Apakah benar akan lahir karya sastra yang memihak pada masyarakat dan terlibat pada persoalan-persoalan masyarakat, tidak sekedar bermain kata, mencari status sastrawan, dan sebagainya memang masih harus diuji dalam karya.

SIMPOSIUM NASIONAL SASTRA INDONESIA MODERN DAN SARASEHAN KESENIAN 1984*

1

Sebuah daerah yang tidak jélas batasannya, memang sering menimbulkan banyak persoalan. Sementara daerah yang bernama "Sastra" itu ternyata tidak hanya terdiri dari kata-kata, tetapi juga kekuatan "+" yang mengisi, yang mempertanyakan dan yang memanfaatkan berada di dalamnya. Di sinilah, ketika daerah yang satu ini mulai bersentuhan dengan apa yang kita sebut sebagai "Masyarakat" beserta kekuatan-kekuatan yang hidup di dalamnya: sekian banyak persoalan pun muncul di daerah ini. Di mana setiap kekuatan memiliki pandangan dan kepentingannya masing-masing terhadap sastra. Sementara kekuatan-kekuatan tersebut terus saling bergeser pada setiap keadaan sejak masa pemerintahan kolonial sampai kepada masa pemerintahan orde baru sekarang ini.

Dari kerangka berfikir seperti itu pertanyaan yang muncul, adalah di manakah posisi sastra dalam menghadapi persoalan-persoalan yang dihadapi oleh masyarakatnya? Suatu pertanyaan yang seharusnya dipertegas menjadi, apakah persoalan-persoalan kemasyarakatan adalah juga persoalan sastra di mana sastra seharusnya memiliki peralatan dan

*Tinjauan Afrizal Malna ini muncul sebagai "Tinjauan" dalam *Horison*, No. 1/Th. XIX/Januari 1985, halaman 29-32.

tujuan dalam menghadapinya? Atau apakah sastra itu masuk ke dalam definisi sosial atau tidak, bersifat sosial ataukah estetis? Akhirnya bagaimanakah sastra itu menjadi apa?

2

Baik dalam Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern yang diadakan oleh Pusat Penelitian Kebudayaan bersama Fakultas Sastra UGM Yogyakarta (26-27 Oktober 1984), maupun dalam Sarasehan Kesenian di Solo (28-29 Oktober 1984) yang diselenggarakan oleh Yayasan Pembina Budaya di Monumen Pers Surakarta, masalah fungsi sosial dalam sastra ini mulai dipersoalkan kembali di samping kecenderungan-kecenderungan pada sastra Indonesia Modern.

Pada Simposium di Yogyakarta tampil sebagai pembicara Jacob Sumardjo dengan makalah "Beberapa Kecenderungan Sastra Indonesia Mutakhir", Darmanto Jatman dengan makalah "Beberapa Kecenderungan dalam Puisi Indonesia Masa Kini", dengan pembahas Goenawan Mohamad; selanjutnya pembicara Sapardi Djoko Damono dengan makalah "Sosiologi Sastra Indonesia (Suatu Sketsa Kecenderungan Umum)", dengan pembahas Kuntowidjoyo. Pada hari kedua tampil sebagai pembicara Siti Sundari Moharto dengan makalah "Perspektif Novel-novel Nasjah Djamin", Faruk HT dengan makalah "Kritikus Adinan dan Cerpen-cerpen Budi Darma", Budi Darma dengan makalah "Beberapa Masalah dalam Novel Indonesia", Bakdi Soemanto dengan makalah "Pengakuan Pariyem, Linus Suryadi AG", Rachmat Djoko Pradopo dengan makalah "Kritik Sastra Indonesia Modern", dengan pembahas Sutadi W, Saini KM dan Umar Junus. Malam harinya diisi dengan pembacaan puisi dari beberapa penyair Jakarta, Ujung Pandang, Bandung, Semarang, Solo, Surabaya dan Yogyakarta. Penyair-penyair Jakarta selain membacakan sajak-sajak mereka sendiri, membacakan juga sajak-sajak Hamzah Fansuri (diiringi kelompok Didong dan Raba'i dari Aceh), Yasadipura dan

beberapa puisi-puisi terjemahan. Sementara dari Yogya tampil kelompok dari Padepokan Bagong Kusudiardjo.

Di Solo pembicara yang tampil Ariel Heryanto, Yudhistira ANM Massardi, Arifin C. Noer, Arief Budiman dan YB Mangunwijaya. Dan malamnya diisi dengan pembacaan cerpen.

3

Pada awal pembicaraan Sapardi Djoko Damono mengatakan, "Fungsi sastra ternyata berubah dari zaman ke zaman, berbeda-beda di pelbagai tempat macam masyarakat. Di suatu zaman dan masyarakat tertentu, sastra mungkin dipergunakan sebagai alat penyebaran ideologi; di zaman masyarakat lain ia mungkin sekali dianggap sebagai tempat pelarian yang aman dari kenyataan sehari-hari yang tak tertahankan: mungkin saja sastra dianggap mampu memberikan pengalaman hidup dan nilai-nilai kemanusiaan yang luhur bagi pembacanya (...). Tidak saja pembaca boleh dikatakan bebas menentukan kegunaan sastra bagi dirinya sendiri, tetapi pengarang dan penerbit juga menentukan maksud buku yang ditulis dan diterbitkannya". Salah-satu contohnya Sapardi mengambil novel *Sitti Nurbaya* yang mengemban tugas pemerintah kolonial yang sedang mengalami kesulitan menghadapi pelbagai kekuatan sosial, bangkitnya rasa kebangsaan. Kemudian Sapardi mempertegas bahwa "dunia dalam novel-novel terbitan Balai Pustaka sebelum perang sangat asing dari pelbagai gejolak sosial dan politik yang ada di Hindia Belanda yang ditimbulkan oleh beberapa kekuatan sosial dan organisasi massa yang ada dalam masyarakat".

Dalam melakukan kajian sosiologi sastra, menurut Ashadi Siregar, suatu karya sastra tidak terlepas dari penciptaannya, dan pencipta (sastrawan) ini akan dipengaruhi oleh struktur sosial dalam mana ia berada, dan karya sastranya akan memiliki fungsi terhadap struktur sosial tersebut. Da-

lam melihat struktur sosial, sebagaimana lazimnya dalam ilmu sosial dengan sendirinya akan dipengaruhi oleh paradigma yang dipakai; sedang perihal fungsi ini bisa fungsional, non-fungsional ataupun disfungsional. Selanjutnya Ashadi mengatakan bahwa struktur sosial selamanya terdiri atas kelas-kelas yang bertentangan, yaitu *ruling class* dan fihak yang dikuasai. Kelas penguasa menempati posisinya karena menguasai alat-alat produksi, sementara fihak yang dikuasai sebaliknya. Di satu sisi penguasaan alat-alat produksi akan menentukan sistem produksi sastra (termasuk mekanisme distribusi), dan pada fihak lain kepribadian orang juga dibentuk oleh budaya yang berasal dari kelas penguasa.

Dari dua pendapat di atas antara Sapardi Djoko Damono dan Ashadi Siregar, persoalan yang mereka angkat adalah persoalan bagaimana sastra tidak bisa dipisahkan dari struktur sosial yang ada di mana pelbagai kekuatan yang berada di dalamnya saling menentukan lahirnya karya-karya sastra. Suatu pandangan yang sebenarnya menjadi berat sebelah karena pandangan tersebut tidak mengandaikan bahwa pada setiap manusia memiliki kehendak bebas. Dan pada argumen yang agak berbau moral ini seharusnya turut pula menjadi bahan kajian dalam pendekatan sosiologi terhadap sastra. Karena berhadapan dengan sastra yang lahir dari suatu struktur sosial tertentu tidak hanya sekedar berhadapan dengan data yang dapat dihubungkan begitu saja dengan struktur sosial tersebut.

Kuntowidjoyo sebagai pembahas pembicaraan Sapardi Djoko Damono dan Ashadi Siregar melihat seharusnya dalam tinjauan sosiologi sastra, sastra populer pun harus diikutsertakan. Karena pada sastra populer inilah (yang sekarang ini banyak disebarkan oleh majalah-majalah wanita dan remaja), menurut Kuntowidjoyo lebih menunjukkan perubahan dalam masyarakat dan lebih dekat dengan realitas sosial.

4

Bahwa sejak berkembangnya media-massa hingga sekarang ini, peranan pers merupakan juga salah-satu kekuatan yang teramat penting yang turut mengembangkan dan membentuk sastra Indonesia modern. Sapardi Djoko Damono menyinggung peranan pers ini pada masa pemerintahan kolonial mengenai tumbuhnya cerita-cerita hiburan sebagai sastra melayu rendah yang dihasilkan oleh pengarang-pengarang Cina maupun pribumi.

Dalam hal ini pula Darmanto Jatman yang membicarakan kecenderungan Puisi Indonesia masa kini, menyinggung peranan media-massa dengan menunjuk peranan redaksi puisi sebagai aktor yang ikut mengatur papan percaturan puisi Indonesia. Bahwa sejauh manakah peranan redaksi ini telah membentuk perpuisian Indonesia masa kini?

Tetapi pada masa sekarang ini pers hanya salah-satu media. Karena para penyair pada masa sekarang ini, beberapa orang sudah mampu menerbitkan sajak-sajaknya sendiri. Di samping munculnya penerbit-penerbit yang mulai berani menerbitkan beberapa sajak dari penyair-penyair yang dianggap populer. Selain itu banyak penyair-penyair sekarang yang langsung membacakan sajak-sajaknya di hadapan masyarakat. Dalam hal inilah Darmanto Jatman melihat interaksi yang intensif antara sastra tertulis dan sastra lisan; antara bahasa Indonesia dengan bahasa daerah: masyarakat sastra telah melengkapkan dirinya bukan sekedar dengan pembaca, tetapi juga pendengar dan penonton. Sehingga di sini pulalah muncul "publik sastra" yang dalam kekentalan dan keakrabannya menjadi jemaah puisi. Untuk itu Darmanto menunjuk dengan terbentuknya jemaah puisi Emha Ainun Nadjib bersama kelompok musik Teater Dinasti.

Selain itu dalam pembicaraan Darmanto mengenai kecenderungan puisi Indonesia masa kini, ia melihat bahwa arus tradisi estetika kontemplatif membenam di bumi kita dengan kuat sejak sebelum Amir Hamzah sampai sekarang ini. Ia mengatakan, dunia simbol puisi "dari rasa ke rasa" hampir lengkap idiom-idiomnya *ngrenggani* hubungan berlapis-lapis antara "Aku Kramalaya" dengan "Sang Aku", *ingsun*. Bergerak dari pengalaman-pengalaman primordial prapersonal. "Puisi-puisi liris seperti inilah yang agaknya akan tetap menjadi andalan dalam persajakan Indonesia di masa-masa depan ini".

Suatu alternatif dalam menghadapi arus tradisi estetika kontemplatif yang melahirkan puisi-puisi liris tersebut; Darmanto melihat munculnya Rendra dengan sajak-sajak pamfletnya, Remy Sylado dengan "puisi mbeling"nya dan Yudhistira ANM Massardi merupakan suatu usaha penerobosan terhadap "kalisifikasi konvensional". Di samping terobosan yang dilakukan Emha Ainun Nadjib yang mencoba menembus isolasi dengan langsung berdialog dengan "publiknya" dengan pembacaan sajak. Bahwa makin kaya dengan kemungkinan. (...) Ia menjadi bagian dari proses transformasi sang penyair.

Sedangkan pada pembicaraan Jacob Sumardjo, ia melihat salah-satu kecenderungan sastra Indonesia mutakhir adalah perhatian yang intens dan luas terhadap tema-tema metafisik. Ia melihat misalnya pada drama *Sjech Siti Djenar* oleh Vredi Kastam Marta *Kapai-kapai* dan *Tengul* oleh Arifin C. Noer, novel *Khotbah Di Atas Bukit* oleh Kuntowidjoyo, *Godlob* dan *Adam Makrifat* oleh Danarto, puisi-puisi oleh Abdul Hadi WM, Sutardji Calzoum Bachri, Sapardi Djoko Damono dan penyair-penyair lainnya. Di samping itu dalam pengkajian Jacob Sumardjo terhadap gejala-gejala sastra Indonesia Mutakhir, ia melihat perhatian para sastrawan Indonesia mutakhir terhadap mitologi merupa-

kan manifestasi kemuakan mereka pada realitas formal yang mereka anggap palsu atau tidak cukup mewadahi konsep dan abstraksi mereka terhadap kenyataan yang ada.

Di tengah-tengah pembangunan masa kini yang membawa perkembangan baru dalam bidang ekonomi, mengembangnya sifat konsumerisme dan materialisme beserta proses pendangkalan rohani, menurut Jacob Sumardjo telah membuat kaum sastrawan sebagai kaum intelektual yang lebih dahulu mencium gejala ini, "berontak" terhadap kenyataan materialistis dan formalistis yang ada di sekitarnya. Mereka "lari" ke arah yang sebaliknya dari sikap sosial bangsanya.

6

Hal yang menarik dari dua pertemuan di Yogyakarta dan Solo ini, ia dapat merupakan suatu usaha untuk merumuskan peta persoalan yang dihadapi oleh sastra Indonesia modern. Bahwa di tengah pergeseran-pergeseran sosial dan ekonomi, perkembangan sains dan teknologi yang membawa pengaruh yang tidak sedikit pada dimensi-dimensi rohani dan moral telah mempercepat timbulnya persoalan-persoalan sosial dalam sastra. Di sini pulalah ukuran-ukuran sastra dipertanyakan kembali. Di samping terbukanya lembaran-lembaran lain dalam sistem produksi dan distribusi sastra.

Pada pembicaraan Mangunwijaya dalam Sarasehan kesenian di Solo, misalnya, secara filosofis, Mangun lebih jauh melihat kepada manusia. Ia melihat perkembangan sains dan sosial-budayanya telah membuat kehidupan terkeping-keping. Kepandaian lepas dari kearifan, kesenian terbelah dari kerajinan, kecantikan lepas dari kepribadian, kekayaan lepas dari tanggung jawab, kebebasan lepas dari etika dan sekulerisme dianggap anti relijius.

Maka sehubungan dengan seni dengan melihat istilah

seni dalam ungkapan Jawa *kagunan*, seni seharusnya berfungsi memanusiakan kemanusiaan serta mengutuhkan dan mengokohkan kehidupan. Akhirnya setiap sastra yang berkualitas, menurut Mangun, jauh atau dekat akhirnya berdimensi relijius.

Pendekatan yang sefihak tampak pada pembicaraan Arief Budiman dalam Sarasehan Kesenian di Solo ketika ia berpendapat bahwa sastra sangat terikat pada ruang dan waktu di mana sastra universal menjadi tidak mungkin. Hal ini ditandaskan oleh Ariel Heryanto yang berbicara mengenai "Sastra "dan" Politik" dengan mengutip pembicaraannya dengan Alton L. Becker yang mengatakan bahwa istilah "universal" itu sebenarnya cuma kedok. Dan dibalik kedok itu bersembunyi kekuatan penjajah masa lalu pun masa sekarang. Untuk itulah Ariel mengajukan sastra kontekstual yang berangkat dari lingkungan. Dan Arief Budiman melihat sastra harus berangkat dari kenyataan sosial masyarakat agar sastra lebih sadar terhadap "siapakah publik yang dihadapinya".

Ariel Heryanto yang membawakan makalah yang hampir sebagian besar penuh dengan kutipan di sana-sini mempertanyakan kenapa harus ada pemisahan antara "sastra" dengan "politik". Dengan mengutip pendapat Foulcher di mana kegiatan bersastra dengan politik sebagai yang tidak dapat dipisahkan.

Yudhistira menawarkan "sastra dangdut" (Yudhis: sastra dangdut hanya sekedar sebuah nama, ia bisa bernama apa saja). Istilah dangdut ini diambil oleh Yudhis dari semangat musik dangdut yang mampu bicara apa saja, yang paling dekat dengan dirinya lingkungan, kebutuhan, dan keseharian. Dengan istilah lain sastra yang dapat memasuki bermacam-macam lapisan sosial. Sastra dangdut adalah ha-

kikat kebebasan ekspresi itu sendiri yang merupakan satu wilayah dari kemerdekaan daya kreatif. Sastra dangdut tak lagi membutuhkan kehadiran kritikus. Ia hanya perlu diciptakan, diproduksi dan dilemparkan ke pasaran.

Tampaknya. tawaran sastra dangdut model Yudhis ini telah membuat Yudhistira sebagai anak panah yang lepas dan lupa pada busurnya. Urusannya hanya urusan produksi dan pasar yang pada akhirnya sastra dangdut akan berhadapan dengan persaingan pasar di mana kekuatan modal dan popularitas menjadi pertaruhan pertamanya. Agaknya ini yang dilupakan Yudhis. Atau ia sangat sadar bahwa di tengah berkembangnya sistem kapitalis dalam perekonomian kita, sastra pada akhirnya akan berhadapan dengan kekuatan pasar dan sistem promosi agar dapat memasuki setiap lapisan sosial (yang dilihat sebagai pasar) di mana sastra dilempar begitu saja di sana seperti "teh botol".

Apa yang dilakukan oleh Yudhistira tersebut, dalam pembicaraan Ariel Heryanto "Sastra 'dan' Politik" baru berupa pertanyaan, mengapa Rhoma Irama atau Iwan Fals yang bisa lebih akrab dengan masyarakat luas dengan kritik-kritik sosial dalam lagu-lagu mereka yang lebih menyengat, dalam konteks sosial kita masa kini tidak dimasukkan dalam ketegori "sastra". Di sini tampaknya Ariel (yang menghindari apa sebenarnya yang ia maksud sebagai sastra karena ia khawatir akan menyesatkan) telah mengacaukan terlalu jauh antara sastra, sosial, dan bidang lain di luar sastra. Segalanya ia reduksikan kepada konteks sosial. Sebelumnya seakan-akan ia melihat sastra sebagai sesuatu yang tertutup yang hanya memiliki aspek estetis dengan melihat pada sastra universal. Suatu pandangan yang melihat sastra terlalu sempit.

7

Sebagai penutup dari catatan simposium sastra dan sarasehan kesenian ini, kita perlu melihat kepada pembahasan Goenawan Mohamad terhadap pembicaraan Jacob Sumardjo dan Darmanto Jatman. Goenawan melihat bahwa pendekatan Barat dengan istilah seni untuk seni atau seni untuk rakyat, bukan lagi merupakan masalah untuk melihat gejala dan kecenderungan sastra Indonesia mutakhir. Untuk itu ia menawarkan pendekatan dari fihak pembaca; sejauh mana sastra telah berhubungan dengan masyarakatnya. Untuk itu ia mengambil contoh dari perkembangan teater Indonesia mutakhir seperti yang dilakukan oleh Rendra, Arifin C. Noer, Putu Wijaya maupun N. Riantiarno yang memiliki publik yang dapat dikenali. Atau seperti pandangan Mangunwijaya yang melihat bahwa masyarakat dan pribadi manusia perorangan pada masa kini sudah tidak uniform lagi. Banyak ragamnya, banyak betul bentuk dan kebutuhannya. Setiap seniman atau sastrawan memiliki publiknya masing-masing.

Pada fihak lain, Arifin C. Noer yang pada sarasehan kesenian tidak membacakan makalah, tetapi antara lain sebagai usaha untuk mengetahui apa yang telah membuat jam berdetak. Sedangkan sastra merupakan usaha untuk menafsirkan kehidupan.

Dr. Arief Budiman
ALIRAN-ALIRAN SASTRA DI INDONESIA PERLU DIPERTAJAM*

Surabaya:

Sastra sudah tidak netral lagi sebab selalu menyangkut dalam konteks sosial yang berlaku, kata Ariel Heryanto, pengamat dan dosen sastra di Universitas Satya Wacana, dalam ceramahnya pada Temu Redaktur Kebudayaan se-Jawa dan Temu Sastrawan se-Jawa Tengah di Semarang, 21-23 Desember.

Menurut ia, kepentingan sastra selalu berubah-ubah sesuai kelas yang berkuasa. Seribu tahun yang lalu sastra merupakan bacaan suci, tapi sekarang lahir dari kelompok menengah untuk membela kepentingan mereka. "Dengan demikian sastra tidak lagi sekedar hanya sebagai sastra saja, tapi lebih dari itu", katanya.

Dalam temu redaktur tersebut hadir redaktur kebudayaan *Sinar Harapan*, *Pikiran Rakyat*, *Kedaulatan Rakyat*, *Berita Nasional*, *Horison*, majalah *Sarinah*, *Basis*, *Surabaya Post*, dan *Suara Merdeka*. Sedang para sastrawannya terdiri dari Dr. Arief Budiman, YB. Mangunwijaya, Drs. Jacob Sumardjo dan Ariel Heryanto sendiri.

**Surabaya Post*, Rabu, 26 Desember 1984, halaman 11.

SASTRA KIRI

Pada panel sebelumnya Arief Budiman mengatakan bahwa perlu konsep sastra kiri dalam sastra untuk menimbulkan suasana sastra yang baik. Sastra sekarang lumpuh karena tidak ada partnernya, hal ini berlainan di zaman Manifes Kebudayaan dan sebagainya. "Tapi sastra kiri jangan diartikan sastra komunis atau marxis", katanya.

Sastra kiri adalah sastra yang menanyakan kembali kepada sastra yang sudah mapan, dan dasar-dasar yang sudah ada. "Filsafat hakikatnya juga kiri, yang menanyakan kembali nilai-nilai yang sudah ada, demikian orde baru pada masa-masa awalnya. Karena itu perlu dipertajam aliran-aliran sastra", tegasnya.

Menurut Arief, bagaimanapun sastrawan juga seorang warga negara. Dan warga negara yang baik adalah yang mengerti tentang problema yang dihadapi bangsanya. Saat ini problema yang dihadapi negara kita adalah soal kemelaratan dan ketidakadilan. Untuk itu sastra perlu diarahkan ke sana.

"Sastra jadi terasing kalau selalu mengharapkan yang ada di luar", ujarnya. Sekarang banyak penulis yang tidak mengembangkan kekuatan yang ada pada dirinya. Seperti mereka yang tidak mengenal Jakarta, tapi sudah menulis tentang keterasingan yang biasa ditulis oleh Goenawan Mohamad dan Sapardi Djoko Damono.

Sastra harus dekat dengan audience, dan lagi pula jangan berambisi untuk memenuhi semua orang. Karena itu kita harus dapat menuliskan hal-hal yang ada di sekitar kita.

Namun, kata Arief, sebenarnya kriteria sastra di Indonesia juga tidak ada. Sastra dan tidak sastra biasanya ditentukan oleh kritikus sastra. "Karya sastra kalau sudah dimuat di Horison dapat disebut sastra, karena majalah itu jelas majalah sastra. Demikian pula walaupun Arwan Setiawan

berangkat dari kelompok humor, tapi kalau karyanya dimuat di *Horison*, itu sudah sastra", jelasnya.

KEDALAMAN

Sementara itu YB. Mangunwijaya menyebutkan, sastra merupakan salah-satu penunjang menciptakan manusia yang utuh. Karya sastra yang indah dan bermutu adalah karya menggali kedalaman permasalahan.

Ia mengatakan, kalau sekarang ada pengkotak-kotakan sastra, itu karena orang sudah berfikir analitis. Dulu semua penulis tidak mengarahkan kepada siapa saja, mungkin pada zaman itu seluruh kehidupan masih berintegrasi. Demikian juga dalam soal arsitektur, tidak ada arsitektur rendah atau tinggi. Semua itu disebut arsitektur saja.

"Karena taraf kehidupan kita yang sudah kompleks itu, maka pembedaan-pembedaan sudah sampai pada bunyi perkutut", tegas pengarang "Burung-burung Manyar" itu. Dari berfikir analitis sekarang ini, maka orang membuat analisa karya yang bermutu dan tidak.

SASTRA KOTA

Jacob Sumardjo yang datang ke pertemuan tersebut sebagai salah seorang redaktur sastra di harian *Pikiran Rakyat*, menyatakan sastra Indonesia sekarang ini adalah sastra kota dan intelek, karena hanya dibaca oleh kebanyakan orang kota dan kalangan terpelajar saja. Sebab itu sudah waktunya masyarakat dibukakan kemungkinan sastra lain, seperti sastra populer, sastra daerah dan sebagainya.

Tentang pengkotak-kotakan istilah sastra tersebut tidak disetujui oleh Korrie Layun Rampan (wakil dari Sarinah) dengan mengatakan tak ada sastra populer, sastra daerah atau sastra nasional. Yang ada hanya sastra bermutu dan tidak bermutu. Ia juga menekankan, karya sastra yang baik, yakni karya yang mempunyai nilai kelanggengan.

Terhadap pendapat Korrie yang terakhir itu, Arief Budiman menolak. Ia mengatakan justru kepentingan secara kontekstual (keterikatan) dengan zamannya lebih penting daripada memikirkan sastra yang akan dinikmati generasi mendatang.

SELEKSI

Untuk panel redaktur kebudayaan, masing-masing redaktur menjelaskan bagaimana ia menyeleksi dan menerapkan kebijaksanaan terhadap karya sastra untuk dimuat di majalah atau hariannya. Antara lain Bambang Subendo menceritakan pengalaman di *Sinar Harapan* bahwa sastra di harian tersebut hanya dibaca oleh 3 persen pembaca yang ada. Dan dalam mengelola halamannya ia merasa sendirian menentukan kebijaksanaan, karena banyak redaktur yang lain yang tidak tahu sastra sehingga tidak pernah mendukung gagasan untuk meningkatkan citra rubrik kebudayaan.

Sementara itu Hamsad Rangkuti dari majalah *Horison* membedakan penulis yang menulis karya sastra dan penulis yang menghasilkan karya pop atau hiburan. "Ibarat orang berlari, penulis sastra pelari maraton, sedang penulis hiburan pelari di tempat", katanya.

Menurut ia, memang berlari di tempat juga sehat, tetapi hanya fisiknya, sedang wawasannya tidak luas. Sedang pelari maraton, makin jauh berlari makin banyak hal yang dapat dilihat.

Selain acara panel redaktur dan sastrawan tersebut, juga diadakan acara "Kiprah Sastra", yang berupa pembacaan cerpen dan sajak dari penyair dan cerpenis Jawa Tengah. Temu redaktur dan sastrawan ini diselenggarakan oleh Universitas Diponegoro dan Keluarga Penulis Semarang. (0-5)

populer, sastra untuk golongan terpelajar yang tak memperhatikan aspek intelektual. Gejala lain adalah banyaknya wanita yang terbukti menyukai sastra jenis terakhir ini, bahkan termasuk yang berbahasa daerah.

Beberapa statemen yang dilontarkan, baik oleh Arief maupun Jacob tak semuanya bisa diterima peserta pertemuan. Ini terlihat dari kritik-kritik mereka yang tajam.

HANYA SOAL MUTU

Kritik yang cukup keras datang dari Korrie Layun Rampan, yang menolak pemilah-milahan sastra, baik yang dilakukan oleh Arief maupun oleh Jacob. Menurut Korrie sastra itu hanya satu, pembedaannya hanya ada sastra yang baik atau tidak baik, bermutu atau tidak bermutu.

"Sastra yang baik adalah yang universal dan bisa tahan untuk waktu yang lama, ukuran utamanya adalah keindahan", kata Korrie.

Arief pun menyambut kritik itu. Ia tidak menentang para sastrawan yang ingin mengarang untuk beberapa generasi yang akan datang, tetapi justru masalah-masalah yang relevan dengan masyarakat yang ada saat inilah yang harus didahulukan. "Sastra yang kita butuhkan sekarang, adalah sastra yang memihak. Hanya soalnya, memihak pada siapa", katanya.

PERUBAHAN SOSIAL

Dalam menjawab pertanyaan lain, Arief menegaskan bahwa sastra punya andil dalam perubahan sosial. Justru andil inilah yang harus diperhatikan oleh para sastrawan. Jangan hanya terbawa pada nostalgia dan romantisme untuk berkarya secara abadi dan universal.

Lebih tegas lagi sikap Arief ketika ia menilai sastra secara praktis dan pragmatis. Yang manfaatnya tak bisa dirasakan oleh masyarakat banyak dan tidak bisa mempenga-

ruhi masyarakat luas saya anggap tidak berhasil. Untuk apa? "Saya lebih menghargai Gepeng yang hanya dengan siulannya saja berjuta-juta orang terpengaruh dan terpikat", tambah Arief.

Mengenai kemungkinan pengembangan sastra lokal, Arief bersikap positif. Bahkan ia menganjurkan agar pengarang muda tidak segera berambisi untuk menjadi pengarang nasional.

Persoalannya memang agak sulit, karena adanya sistem penerbitan dan distribusi yang tersentral di Jakarta. "Memang untuk mendapat pengakuan harus menulis secara nasional, tetapi dari segi kepentingan belum tentu kalau itu yang kena sasaran", katanya.

KE BARAT

Hampir seperti Arief, Jacob menjawab pertanyaan Moch. Nursyahid penyair dari Solo, bahwa sastra Indonesia terang-terang sekarang ini berkiblat ke barat. Belum mempunyai identitas Indonesia. Ia membenarkan bahwa ada gap antara sastra daerah dan sastra nasional. Ini memang persoalan yang bersifat sosiologis, hingga penyelesaiannya juga harus melalui usaha-usaha di luar sastra itu sendiri.

Romo YB Mangunwijaya, yang juga didatangkan sebagai *wiku* agak meradakan kubu Arief dan Korrie. Mangunwijaya menekankan pentingnya bentuk (keindahan) dan isi (pesan) yang harus selalu dipunyai dalam karya sastra. Kriteria mengenai sastra, konon memang "mulur-mungkred", tidak tetap. Akibatnya sastra memang banyak ragamnya, untuk melihat tidak cukup dengan satu kacamata saja.

"Mutu dan tidaknya sebuah karya sastra, tergantung kedalamannya dalam menggali tema", katanya. Itu berarti, apa yang dimaksud Arief maupun yang dimaksud Korrie ke dua-duanya bisa sama-sama baik, jika digali dengan sungguh-sungguh sampai ke kedalaman yang mendasar.

Temu Redaktur dan Sastrawan di Semarang (2)

SASTRA, CATATAN-CATATAN KAKI*

Sebelum masuk ke diskusi para redaktur kebudayaan sendiri para wiku (pengamat) sastra rupanya perlu memberikan catatan-catatan kaki. Arief Budiman misalnya mulai dengan istilah *sastra kiri*, yang selalu dikaitkan dengan namanya, "Kiri itu mempertanyakan kemapanan", katanya.

Ia agaknya perlu menjelaskan, karena ia sering dituduh komunis, atau setidaknya Marxis dengan istilah sastra kiri itu. "Orde Baru itu, dalam awal perjuangannya juga kiri, karena mempertanyakan kemapanan Orde Lama", katanya.

Arief agaknya juga perlu mempertanyakan dulu mengenai istilah sastra, sebelum masuk ke persoalan. Banyak hal-hal di luar sastra itu sendiri yang mempengaruhi sebuah karya dianggap sastra atau tidak. Dan itu berlangsung sejak zaman Belanda, zaman Balai Pustaka maupun sampai sekarang.

Karenanya ia mengajukan konsep sastra kontekstual. Sastra yang berada di tengah-tengah masyarakatnya. Sastra yang kenal dan biasa berdialog di antara masyarakatnya. Sastra yang kenal dan biasa berdialog di antara masyarakat-

*Catatan Bambang Sadono SY dalam *Minggu ini*, 6 Januari 1985, halaman VIII.

nya sendiri, dan menjawab persoalan-persoalan masyarakatnya itu.

SASTRA KOTA

Jacob Sumardjo memerlukan untuk mendudukkan sastra Indonesia di tengah masyarakatnya. "Sastra kita sebenarnya sastra kota yang hanya dibaca oleh orang-orang kelas menengah", katanya. Karena itu alternatif-alternatif perlu diperluas. Perlu dijamah kawasan-kawasan baru yang selama ini tak tergarap.

Kawasan-kawasan baru tersebut disebutnya misalnya kawasan sastra lisan, sastra pop dan sastra lokal. Masyarakat Indonesia sering dituduh tidak mengerti sastra. Tetapi sebenarnya sejak berabad-abad mereka akrab dengan sastra lisan. "Salahkah mereka kalau memang itulah yang mereka akrabi, dan sastra modern baginya memang barang asing", katanya.

Sastra pop menurut Jacob perlu mulai diperhatikan. Ia menunjuk contoh-contoh sejarah. Karya-karya Hamka dan Nasyah Djamin yang kemudian hari dipuji-puji orang dengan dianggap karya sastra yang bermutu, sebelumnya diterbitkan sebagai *roman pop* di Medan.

Sedang sastra lokal adalah kemungkinan-kemungkinan atau alternatif lain dari sastra yang bersifat nasional, yang cukup punya pengaruh di wilayahnya masing-masing Misalnya sastra berbahasa daerah.

SASTRA INTELEKTUAL

Sebagai sastra kota dan satra kelas menengah, sastra modern sekarang ini menurut Jacob adalah sastra intelektual. Artinya ditulis oleh penulis berpendidikan akademi atau perguruan tinggi, setidaknya SMTA, dan pembacanya pun paling tidak berpendidikan sekolah menengah.

Karena kondisi semacam itulah maka melahirkan sastra

"Gadis yang dipasang di *cover* majalah dengan gadis desa yang ada di sawah, bisa sama-sama cantik, tergantung bagaimana dan dari mana melihatnya", katanya.

MENINDAS

Pernyataan Romo Mangun, justru mengundang pertanyaan bagi Ariel Heryanto. "Seakan-akan kita mulai menyederhanakan masalah. Semua kita terima, gadis kota atau desa bisa sama-sama cantik. Baiklah, tetapi kalau kedua-duanya sama-sama benar, mengapa terasa ada selera yang satu menekan atau menindas yang lain" tanyanya.

Pertanyaan ini juga dipertajam oleh Sudiro Satoto dosen UNS Surakarta, yang mempertanyakan apakah pengkotak-kotakan, atau memilah-milah sastra dalam ragamnya masing-masing sebagai hal yang sehat.

Tetapi Romo Mangun menjawab dengan sederhana. Pengkotak-kotakan itu memang proses sejarah, dan yang penting justru agar tidak diseragamkan. "Juga soal itu jangan untuk berebut gengsi, tetapi carilah esensi", katanya.

Agaknya pertanyaan Ariel yang menuntut ketegasan memang tak terjawab di forum ini. Ya forum memang bukan segala-galanya. Ia hanya mampu menyajikan catatan-catatan. Itupun tergantung siapa yang akan memanfaatkannya.

WORKSHOP PENULISAN KREATIF DKM*

Antara tanggal 17 sampai dengan 23 April yang lalu Dewan Kesenian Makasar Ujung Pandang telah menyelenggarakan Workshop Penulisan Kreatif. Penyair-penyair yang diundang memberikan workshop adalah Sutardji Calzoum Bachri, Leon Agusta, Abdul Hadi WM dan Slamat Sukirnanto. Menurut Arsal Alhabsi, ketua DKM, workshop ini banyak memberikan manfaat bagi pengembangan dan peningkatan kemampuan menulis. Workshop semacam ini baru pertama kali diselenggarakan DKM dan diikuti oleh duapuluh lima penulis muda Ujung Pandang seperti Mahrus Andies, Marting Thalib, Rudy Harahap, Gatot Waskito, Hamzah Zaidyn dan lain, termasuk seorang koresponden *Berita Buana* untuk Sulawesi Selatan Ajeip Padindang.

Ke empat penyair ibukota ini juga tampil di TVRI Ujung Pandang dalam rangka peringatan Chairil Anwar dan diundang Universitas Hasanuddin untuk membacakan sajak-sajak pada tanggal 21 April di aula *Unhas*. Dikunjungi ratusan mahasiswa. Slamat Sukirnanto membacakan sajak-sajak Amir Hamzah dan sajak-sajaknya sendiri. Abdul Hadi WM membacakan sajak-sajaknya sendiri, di samping sajak-

* Dari *Berita Buana*, Selasa, 7 Mei 1985.

sajak Jalaludin Rumi dan Iqbal yang diterjemahkannya sendiri. Leon Agusta selain membaca sajak sendiri, juga membaca sajak Chairil. Sutardji Calzoum Bachri membacakan terjemahan sajak-sajak Hafiz, panyair sufi abad ke-14 yang mempengaruhi Goethe di samping sajak-sajaknya sendiri.

Dalam kesempatan itu pula Leon Agusta dan Abdul Hadi memberikan ceramah di Fakultas Sastra Universitas Hasanuddin, dengan moderator Ishak Nglirayatan. Leon Agusta membahas sekitar masalah sastra kontekstual dan Abdul Hadi mengemukakan perkembangan sastra tahun 1970-an. Menurut Leon Agusta memang tidak bisa diingkari bahwa konsep sastra kontekstual sama sebangun dengan konsep sastranya Lekra sebelum 1966.=

DISKUSI KELOMPOK 10 BANDUNG*

Kelompok 10 Bandung, yaitu himpunan sepuluh sastrawan yang bermukim di Bandung, telah menyelenggarakan diskusi sehari yang ramai tanggal 28 April yang lalu di gedung Rumentang Siang. Topik yang dibicarakan adalah tentang sastra kontekstual dan sastra universal. Berbicara dalam diskusi tersebut adalah Ariel Heryanto dan Abdul Hadi WM. Ariel Heryanto menyatakan perlunya pemahaman kontekstual atas sastra. Abdul Hadi menyatakan bahwa semua sastra yang baik itu sebenarnya kontekstual dengan sendirinya, sebab tidak diciptakan tanpa adanya kaitan dengan hidup manusia. Subiantoro Atmosuwito, pendeta yang kini mengajar filsafat dan teologi pada Universitas Mpu Tantular, mengatakan bahwa membicarakan sastra adalah tak mungkin tanpa sastra, tanpa membicarakan apa yang terkandung dalam karya sastra. Ia mengatakan bahwa Ariel Heryanto sama sekali tak bicara tentang sastra, sehingga pembicaraannya dipandang sebagai tidak kontekstual sama sekali. Sayang dalam diskusi ini dua pembicara lain yang telah diundang tidak hadir, yaitu Mochtar Lubis dan Saini KM. =(DDB/H).=

*Dari *Berita Buana*, Selasa, 7 Mei 1985

Diskusi "Sastra Indonesia 1985"

MENAFSIRKAN PENGERTIAN SASTRA KONTEKSTUAL*

Persoalan pertama dan paling mendasar yang membuat banyak orang menolak mentah-mentah faham "sastra kontekstual" adalah terjadinya kesalahfahaman dalam menafsirkan pengertian "sastra kontekstual" yang sebenarnya. "Sastra kontekstual" bukanlah sebuah faham tentang suatu jenis sastra, akan tetapi lebih tepat disebut dengan "pemahaman kesusastraan secara kontekstual". Artinya, pemahaman kesusastraan dengan mengaitkannya dengan konteks lingkungannya.

Hal ini dikemukakan Ariel Heryanto, pencetus pertama istilah sastra kontekstual yang kini menjadi topik pembicaraan yang cukup hangat dalam khazanah kesusastraan Indonesia mutakhir, dalam acara diskusi *Pesta Sastra Indonesia 1985*, yang berlangsung di Gedung Kesenian Rumentang Siang, Bandung, 28 April lalu.

Diselenggarakan oleh "Kelompok Diskusi Sepuluh" Bandung dalam rangka memperingati wafatnya penyair Chairil Anwar, selain menampilkan Ariel Heryanto sebagai pembicara, juga tampil penyair Abdul Hadi WM dari Komite Sastra DKJ.

*Laporan Arie F. Batubara dalam *Suara Karya*, 10 Mei 1985, halaman IV.

TERHADAP PEMAHAMAN

Menurut Ariel Heryanto, faham sastra kontekstual tidak hanya tertuju pada penulisan karya sastra itu, melainkan pada pemahamannya. Dengan demikian, ia tidak tertuju pada penulisnya, tetapi pembacanya, pengamatnya. Karena sesungguhnya, kata Ariel, tidak ada satu pun karya sastra yang tidak kontekstual. Semua kontekstual. Artinya ia berkonteks.

Adapun yang menjadi salah-satu sumber dari kesalahfahaman yang terjadi selama ini adalah karena digunakan istilah sastra, maka orang seringkali berfikir, kadang-kadang tentang karya sastra itu, kadang-kadang tentang hakikatnya. Karya sastra, menurut Ariel, adalah barang yang bersifat material, sedangkan hakikat sastra bersifat non-material, ada dalam fikiran kita saja sebagai suatu pengertian pemahaman yang membedakan pemahaman kita tentang apa yang sastra dan apa yang bukan sastra.

"Perbedaan yang mendasar antara sastra kontekstual dengan sastra universal adalah dalam cara memandang dan memahami hakikat itu dan tentang hubungan antara hakikat sastra dan karya-karya sastra", lanjutnya.

Ariel kemudian menjelaskan, bagaimana faham universal meyakini adanya hakikat sastra yang bersifat universal. Hakikat itu tunggal, seragam, berlaku untuk segala macam masyarakat dan segala macam zaman. Menurutnya, faham ini bukannya tidak mengakui adanya keragaman karya-karya sastra, tetapi dibalik keragaman itu diyakini adanya suatu kesatuan hakikat sastra. Di sana ada hakikat sastra yang universal tidak terbatas oleh ruang dan waktu, abadi serta kekal. Faham universal memandang hakikat sastra lebih tinggi, lebih primer, sedangkan karya sastra sekunder dan hanya sebagai perwujudan fana dari hakikat yang abadi itu.

Sebaliknya sastra kontekstual tidak meyakini adanya suatu hakikat "sastra yang universal, yang tanpa batas dan

berlaku untuk segala macam zaman" ujarnya, seraya menjelaskan bahwa sastra kontekstual meyakini bahwa seluruh seluk-beluk kesusastraan, termasuk hakikat sastra dan karya-karya sastra, bersumber sekelumit dari serangkaian peristiwa yang konkrit di bumi ini dari berbagai macam tingkah manusia yang nyata. Rangkaian-rangkaian tersebut, kemudian disebut *konteks sosial*. Karena rangkaian itu berubah-ubah, ia kemudian disebut *konteks sosial-historis*.

Dikatakan, faham kontekstual bermaksud melihat bahwa manusia perlu merendah hati, menyadari keterbatasannya sebagai manusia yang selalu terikat dengan kemampuan ruang dan waktu. Karena terbatas, maka hakikat sastra pun terbatas. Demikian juga halnya dengan karya-karya sastra yang dibuat manusia. Juga terbatas, tidak mungkin universal. Karena itu, menurut faham ini, diyakini bahwa tidak disemua tempat dan di segala zaman ada sastra. Yang ada adalah di beberapa konteks tertentu, di zaman tertentu, yang ada batasnya.

Namun, tukasnya, faham ini juga mengakui bahwa ada beberapa hakikat sastra dan beberapa karya sastra yang mampu melampaui suatu batas konteks dan masyarakat. Ini lumrah karena konteks itu sendiri sifatnya terbuka, bisa bersinggungan dan berhubungan dengan konteks lain, serta bisa bersambungan dari zaman ke zaman yang lain. Ia multinasional.

"Akan tetapi, tidak berarti yang multinasional adalah universal, tak terbatas dengan waktu dan tempat!" kata dosen Universitas Kristen Satya Wacana itu.

Lebih lanjut, ia menjelaskan bagaimana terbentuknya sastra menurut faham kontekstual yakni perhubungan antara hakikat sastra dan karya-karya sastra yang saling mengisi, saling membentuk, satu sama lain.

BUKAN HAKIKATNYA

Dalam pada itu, penyair Abdul Hadi WM yang tampil

sebagai pembicara dari kutub sastra universal, dengan tegas menolak pandangan faham kontekstual yang menyatakan bahwa hakikat sastra menurut faham sastra universal sebagai seragam. Menurutnya, yang dimaksud dengan "universal" dalam faham sastra universal bukanlah hakikatnya, melainkan sifatnya. Sedangkan terhadap karya sastra itu sendiri, ungkapnya, faham sastra universal sama sekali tak pernah menuntut agar seragam.

"Yang benar bahwa sastra universal memandang kebenaran ada di mana-mana, dan itu harus diungkapkan. Kalau tidak, bagi kita sebagai manusia, itu adalah suatu dosa", katanya menegaskan.

Lebih lanjut Abdul Hadi mengharapkan agar para pengarang dibiarkan bebas memilih alternatif apa, pandangan apa dan mau menulis karya macam apa, karena yang terpenting adalah sastra itu baik. Demikian juga halnya terhadap pembaca. Mereka pun bebas memilih karya macam apa yang mau dibacanya. Karena itu, ia dengan tegas menolak adanya sastra terpimpin. Sastra haruslah mandiri, dan kita mesti mendirikannya.

Mengutip pendapat Rabindranath Tagore, ia juga mengungkapkan bahwa sastra tidaklah memotret dunia sebagaimana adanya tetapi melihat dunia sebagaimana dunia yang dilihat pengarang. Dengan demikian, menurut Abdul Hadi, sastra lahir dari adanya pengetahuan yang berpangkal dari paduan antara dimensi sosial dan dimensi transendental.

Pada bagian lain ceramahnya, Abdul Hadi mengakui bahwa sebenarnya semua sastra itu kontekstual. Bahkan termasuk sastra kontekstual yang diyakininya. Sebab, katanya, sastra universal juga mengakui kemungkinan suatu karya sastra itu ditolak atau diterima. Hanya saja, yang ia kurang setuju adalah adanya kecenderungan memandang secara hitam putih terhadap suatu faham, sebagaimana misalnya yang dilakukan oleh penganut faham, sastra kontekstual.

"Bagi saya pribadi, sebetulnya tidak ada persoalan apakah sastra itu akan hadir sebagai sastra sosial, sastra keagamaan ataupun yang lainnya. Semuanya sah. Yang penting ia baik", tambahnya.

BAGIAN LIMA

BEBERAPA TANGGAPAN

PENGANTAR SINGKAT

Tak lama setelah terlontarnya gagasan pengumpan perdebatan "sastra kontekstual" (dan beberapa laporan media-massa tentangnya) muncul berbagai tanggapan. Sebagian besar bahan-bahan tertulis yang dimasukkan dalam Bagian Lima ini berisi tanggapan-tanggapan atas gagasan umpan tersebut.

Tidak semua tanggapan itu bersifat kritis, berisi serangan, bertujuan membantah atau mendebat gagasan umpan "sastra kontekstual". Tak sedikit di antaranya yang bersifat mendukung atau mengembangkan lebih lanjut gagasan awal "sastra kontekstual". Dengan demikian, bagian ini dijuduli "Beberapa Tanggapan", bukan "Beberapa Sanggahan" atau "Beberapa Tentangan".

Tentu saja tidak setiap tanggapan dalam Bagian Lima ini sepenuhnya hanya berisi tanggapan atas gagasan umpan seperti yang tersaji pada Bagian Dua dan Bagian Tiga dari buku ini. Sedikit atau banyak beberapa tanggapan itu juga menyinggung beberapa tanggapan awal lain atas gagasan umpan "sastra kontekstual". Namun, tanggapan-tanggapan semacam itu tidak dimasukkan dalam Bagian Enam yang dijuduli "Tanggapan Atas Tanggapan". Sebab, bagaimanapun sebagian besar dari tanggapan yang dimasukkan dalam Bagian Lima ini masih berpusat pada gagasan umpan "sastra kontekstual". Dalam Bagian Enam hanya akan ditampung tanggapan dari fihak pengumpan awal perdebatan "sastra kontekstual" atau tanggapan berbagai fihak yang telah memberikan reaksi atas gagasan umpan itu.

Pada saat ini agak sulit meramalkan sampai sejauh mana perdebatan "sastra kontekstual" ini akan berlanjut. Jika perdebatan itu masih berlanjut cukup jauh tidak mustahil kita akan menyaksikan sejumlah tidak kecil tanggapan atas tanggapan atas tanggapan atas tanggapan . . . yang se-

makin lama semakin kompleks, yang semakin lama semakin jauh dari gagasan umpan "sastra kontekstual". Jika itu yang akan terjadi, maka mungkin kita akan membutuhkan terbitnya buku-buku baru seperti ini yang menghimpun rekaman berbagai pemikiran itu, dan menyusunnya sesuai dengan perkembangan yang terjadi. Mungkin sekali buku-buku seperti itu tidak perlu mengikuti alur penyusunan bagian demi bagian seperti yang terpakai dalam buku ini.

Seperti telah terurai terdahulu, buku ini hanya menghimpun *awal* perdebatan "sastra kontekstual" ditambah beberapa bahan yang bisa ikut memperjelas latar-belakangnya. Dalam perkembangan berikutnya, perdebatan. "sastra kontekstual" tidak harus dan tidak perlu mengandalkan keterlibatan para pengumpan awal gagasan "sastra kontekstual". Tanda-tanda perkembangan ke arah itu sudah nampak pada saat penyusunan buku ini berakhir. Di beberapa koran telah mulai muncul serangkaian perdebatan berantai-panjang di antara para penanggap awal gagasan "sastra kontekstual" tanpa melibatkan pengumpan gagasan "sastra kontekstual" secara langsung. Hal ini patut disambut dan dihargai setinggi-tingginya oleh fihak pengumpan awal.

Bahan-bahan mutakhir tentang perdebatan seperti itu saya limpahkan di luar Bagian Lima ini menuju ke Lampiran di akhir buku ini. Bagian Lima dari buku ini tidak cukup luas untuk menampung sebagian besar dari tanggapan-tanggapan yang terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual". Bagian Lima ini diprioritaskan pada tanggapan-tanggapan awal atas gagasan umpan "sastra kontekstual". Sedangkan untuk menampung semua tanggapan awal itu saja tak tersedia cukup ruang dalam Bagian Lima ini. Sehingga telah dilakukan semacam pemilihan atau saringan.

Pemilihan bahan-bahan untuk Bagian Lima ini tidak didasarkan terutama pada "mutu" tulisan, dengan alasan yang sudah saya jelaskan pada catatan pengantar buku ini.

Setiap ketidakmutuan atau kesalahfahaman yang mungkin-mungkin saja mengidap dalam suatu tanggapan bukan untuk dibuang atau diabaikan. Justru sebaliknya, hal-hal itu tak kalah pentingnya untuk dikaji dalam usaha kita memahami sebaik-baiknya konteks sosial-historis yang menjadi medan tumbuhnya perdebatan "sastra kontekstual" ini. Hal-hal itu ikut "berbicara" dan memperjelas persoalan kesusastraan kita masa ini.

Pemilihan bahan-bahan untuk Bagian Lima ini terutama didasarkan pada dua pertimbangan utama. Pertama, bahan-bahan yang diprioritaskan adalah bahan-bahan yang telah tersedia di meja kerja saya sewaktu menyusun buku ini dan telah diizinkan penulis maupun penerbit terdahulu untuk saya ikutsertakan dalam penerbitan buku ini. Kedua, dari sejumlah bahan yang tersedia, saya berusaha menampung sebanyak mungkin keragaman pemikiran para penanggap. Saya sungguh-sungguh menyesal jika ada bahan-bahan yang sangat penting untuk dimasukkan dalam bagian ini, tetapi ternyata tidak terdapat dalam bagian ini, baik karena saya tidak berhasil mendapatkan bahan itu sewaktu bekerja dalam batas-batas waktu penyusunan buku ini maupun karena saya tidak berhasil mendapatkan izin dari penulis atau penerbit yang bersangkutan walau bahan itu sudah lama saya dapatkan.

Tulisan-tulisan dalam Bagian Lima ini disajikan menurut urutan waktu penyampaiannya kepada sasaran pembaca asli masing-masing.

SURAT SAINI K.M.*

Kepada Yth:
Sdr. Ariel Heryanto
d/a Univ. Satya Wacana
Salatiga

Dengan hormat,

Mudah-mudahan Ariel dan keluarga baik-baik, kami sudah tiba di Bandung (tanggal 29 Oktober 1984, jam 4 pagi) dengan selamat.

Saya sungguh-sungguh menyesal tidak dapat mengikuti pertemuan di Solo secara keseluruhan. Padahal, menurut pendapat saya, saya akan merasa lebih "at home" di sana daripada di Yogyakarta. Kiranya beberapa penjelasan perlu saya sampaikan, mengapa begitu. Barangkali saya sekarang hidup sebagai golongan "lower middle class". Akan tetapi sebenarnya sampai awal tahun 70-an saya benar-benar golongan rakyat kecil. Djoko Damono dan Darmanto yang merupakan kawan-kawan saya sejak awal tahun 60-an akan tahu benar tentang hal itu. Artinya, sebenarnya saya berakar pada kelompok yang paling menderita dan tidak diperlakukan dengan adil. Secara tak sadar, pandangan dunia rakyat kecil terungkap juga pada Ben Go Tun, Egon, Panji Koming dan naskah lain yang sayang be-

* Hasil revisi sepucuk surat (Bandung, 29 Oktober 1984) dari Saini K.M. kepada Ariel Heryanto. Revisi dikerjakan sendiri oleh Saini khusus untuk keperluan penerbitan buku ini, kecuali penghapusan sebuah alinea oleh penyusun buku ini yang telah diberi keterangan "tidak bersangkut-paut dengan soal "sastra kontekstual".

lum dapat saya kirimkan kepada Ariel, yaitu "Siapa bilang saya Godot" dan "Restoran Anjing". Bahkan dalam Sang Prabu, kalau Ariel teliti memeriksa, akan tampak juga pandangan dunia itu. Di tangan raja terletak nasib rakyat; kalau secara etik raja menyeleweng rakyatlah yang menanggung penderitaannya (dalam bentuk perang dalam cerita itu). Nah, jadi di Solo saya merasa bahwa sastra "saya" mendapat perhatian. Barangkali ini egosentris, tapi itulah kenyataannya.

Tapi masalahnya tidak hanya bersifat pribadi seperti itu. Saya beranggapan bahwa peristiwa 28 Oktober 1984 (Solo-Yogya) adalah salah-satu tonggak dalam perkembangan kehidupan sastra kita. Di sana mulai ditafsirkan dua kubu pemikiran yang benar-benar diperlukan agar sastra kita kembali kepada dinamika sastra yang sehat, yang pernah saya alami dalam gaya kehidupan sastra tradisional Sunda ketika saya masih kanak-kanak. Kita perlu mencari jalan agar sastra tidak elitis-eksklusif dan bahkan parasitis. Akan tetapi kita pun harus menghindarkan agar sastra yang lebih populis itu tidak jatuh menjadi kitsch (dan sejauh pengetahuan saya, kitsch inilah yang dimaksudkan sebagai sastra arus bawah). Saya senang sekali mendengar peringatan peserta Bule** pada pertemuan itu (kepada Yudhis), bahwa sastra populis (dangdut) mungkin terlibat ke dalam mekanisme-ekonomi kapitalis. Menurut pendapat saya, kitsch adalah bentuk "sastra" yang didistorsikan oleh mekanisme-pasar kapitalis ini. Bacalah Femina dan Gadis, dan juga pengekor-pengekornya, isinya adalah "masturbasi emosional" atau "impian-impian" yang dijual saudagar-saudagar yang tidak punya nurani. Betapa jauhnya dunia "dewa-dewi" yang digambarkan oleh Femina dan Gadis dari kenyataan kehidupan petani-petani, nelayan-nelayan dan buruh-buruh yang beratus juta jumlahnya. Tidak mustahil kaum kapitalis akan meng-

** Maksudnya Alan Feinstein, ahli tentang Jawa dari USA.

adakan penelitian-pasar, kemudian menjual jenis bacaan baru yang dapat meninabobokan rakyat kecil ini. Itulah sebabnya, saya sungguh menyesal meninggalkan pertemuan di tengah-tengah. Soalnya, saya datang dengan keluarga lain.

. . . . . .
. . . . . (bagian ini dihapus karena berisi tentang hal-hal . . . . .
. . . . . pribadi yang tidak bersangkut-paut dengan soal . . . . .
. . . . . "sastra kontekstual") . . . . . .
. . . . . .

Seandainya simposium 1985 jadi diadakan di Bandung, saya ingin sekali ke dua kubu pemikiran yang ada dipertajam lagi, hingga alternatif yang dapat diambil menjadi lebih jelas. Saya yakin, alternatif itu tidak hanya terletak di bidang konseptual dan praktek penciptaan (estetik), akan tetapi bahkan sampai mekanisme penyebaran hasil-hasil karya. Bagaimana caranya agar karya-karya sampai ke tangan rakyat kecil yang "jelas-jelas" tidak akan mampu membeli buku, karena untuk makanpun mereka harus memeras keringat habis-habisan? Bagaimana nelayan Banyuwangi beli buku kalau satu kg udang yang ditangkapnya hanya berharga Rp. 150,- bagi si tengkulak?

Perlu saya ceritakan pengalaman saya di Bandung sebagai orang teater. Saya adalah "barangkali" satu-satunya yang tidak pernah menuntut diadakannya taman kebudayaan di Bandung. Sebabnya, karena saya tidak mau melihat apa yang terjadi dengan TIM. Saya pernah dipanggil DPRD Kodya Bandung untuk memberikan saran-saran tentang kebudayaan. Usul saya ialah agar Pemda Kodya Bandung membantu meringankan proses perizinan pementasan, peringanan pajak dan penetapan lapangan-lapangan di Kodya Bandung sebagai tempat pertunjukan di malam hari. Tampaknya susah sekali mereka memahami saya. Saya jelaskan, bahwa mahasiswa saya biasa saya anjurkan untuk ikut memeriahkan pesta-pesta nasional dengan mengadakan pertunjukan di lapangan. Pernah terjadi peristiwa tragi-komik

pada Agustusan dua tahun yang lalu. Mahasiswa saya mengadakan pertunjukan di lapangan di tengah kota tanpa izin. Penonton banyak sekali. Ketika pertunjukan hampir selesai, datang polisi melarang mereka. Anak-anak terpaksa menurut karena takut ditahan, tentunya. Tapi penonton terus mengikuti mereka, malah memacetkan lalu lintas. Kalau mereka (mahasiswa) tidak pandai-pandai, mungkin terjadi huru-hara. Mereka mengaturnya demikian: Musik terus me reka tabuh sambil berjalan, tapi satu persatu pemain dan pemusik menyelinap, melarikan diri masuk gang. Akhirnya semua selamat dan keributan tidak terjadi. Tentu saja rakyat kecil yang tidak pernah diperhatikan "kebutuhan akan hiburan dan seni" sangat kecewa dan dirugikan.

Saya juga pernah mendapat cerita dari mahasiswa saya tentang kisah yang mengharukan. Mereka mengadakan pertunjukan di suatu lapangan parkir. Setelah satu nomor selesai, mereka mengelilingkan kaleng "ampersi" (amanat penderitaan seniman). Penonton ada yang memberikan uang seratus perak, lima puluh, dua puluh lima, ada juga yang lima ratus dan seribu. Seorang pengemis tiba-tiba maju dan memberikan uang seratus perak. Mahasiswa saya pengeliling kaleng itu tidak dapat meneruskan kerjanya, karena dia menangis saking terharu.

Menurut pendapat saya, konsep "ideologis" sastra dan seni harus disehatkan bersama-sama dengan mekanisme-mekanisme lainnya. Di Bandung sendiri, saya *pura-puranya* menjadi Ketua Koperasi Produksi Teater. Kami biasa meminjamkan dengan bunga serelanya, atau tanpa bunga kalau tak mampu, modal produksi kepada grup-grup teater di Bandung. Uang modalnya sendiri adalah hasil pementasan beberapa grup yang mendapat "order" dari Goethe Institut beberapa tahun yang lalu. Saya diberi kepercayaan untuk memegang uang itu. Saya ingin sekali mengembangkan kegiatan produksi koperasi ini ke desa-desa. Di sinilah saya berhadapan dengan masalah yang dikemukakan oleh

Yudhis. Saya yakin, tak mudah untuk mementaskan di kampung-kampung dan harus berhadapan dengan pejabat-pejabat yang tidak mengerti.

Tadi sudah saya jelaskan, bahwa saya adalah orang kecil yang baru saja jadi kelas-menengah-bawah. Jiwa saya tidak berubah. Tapi bukankah kawan-kawan banyak yang berubah? Kawan-kawan saya sendiri banyak yang menganggap saya ini "kiri", "sok kiri" atau "kekiri-kirian". Wartawan yang datang bersama kami ke Jateng mengatakan bahwa saya terlalu kiri. Apa sebabnya? Saya pernah mencoba mencari sebabnya mengapa saya tidak jadi kanan. Mungkin karena saya "bertemu" dengan Albert Camus di bidang filsafat, Erich Fromm di bidang psikologi, Schumacher di bidang ekonomi dan Peter L. Berger di bidang sosiologi. Mudah-mudahan Ariel sudah membaca mereka itu. Pasti Ariel akan lebih mudah memahami saya dan kata-kata saya dalam diskusi, baik di Yogya maupun di Solo.

Sekian dan salam bagi Nyonya dan Arief Budiman.

Saini K.M.

PERLUKAH KRITIK ATAS KARYA SASTRA?*

S. Sinansari Ecip

Pertanyaan ini cukup menggoda. Berbagai teori sastra dan teori kritik sastra dapat ditumpuk, baik yang sehari-hari merupakan kajian resmi di perguruan tinggi maupun yang sekedar omongan di warung kopi. Pembuat karya sastra (tertulis) untuk sebagian tidak ambil pusing terhadap kritik dan juga terhadap teori-teori.

Menurut Budi Darma, pengenalan terhadap kritik dan teori-teori sastra oleh penulis perlu adanya. Dengan cara ini diperoleh pendalaman yang diperlukan untuk berkemampuan menggali dan mengurai persoalan.

Simposium Nasional Sastra Indonesia Modern di Yogya baru-baru ini kurang lebih mencoba membongkar hubungan sastrawan (dan karyawannya) dengan masyarakatnya.

Jacob Sumardjo antara lain memfokuskan pembicaraannya pada sastra konvensional dan sastra non-konvensional. Yang satu berciri prosais, epis, historis, realisme, detil berhadapan dengan karya puitik, liris, kebenaran pribadi, simbolisme (dan romantik, surealis) dan montage.

Perkembangan sejarah menunjukkan perputaran roda. Karya sastra modern (mutakhir) akan disusul oleh karya

* Dari *Sinar Harapan*, 13 Desember 1984, halaman VI.

kaum konvensional kembali dengan peningkatan di sana-sini.

Pembidangan dunia puisi disimak Darmanto Jatman di pertemuan Roterdam 1983. Sebagian mereka menyebutkan bahwa puisi adalah hasil renungan, reflektif, kontemplatif dan mediatif. Di bagian yang lain terdapat pandangan bahwa puisi merupakan wujud keikutsertaan manusia dalam menciptakan sejarah. Di sini ada aksi, historikal.

Selain menyebutkan bahwa sastrawan harus mempunyai kemampuan untuk menggali dan mengurai persoalan, Budi Darma juga menyebutkan bahwa sastrawan harus sabar dan analitis. Karya sastra tidak hanya berisi debar jasmani, ketegangan yang tidak ada hubungannya dengan kontemplasi tetapi justru berisi bobot yang sebaliknya. Tradisi mendongeng tidak perlu dilanjutkan. Dongeng hanya bertitik berat pada peristiwa hingga cepat menguap di kepala pembaca. Tokohnya hanya hitam putih.

Setting yang njelimet dan dominan, kata Budi Darma, menjadikan karya sastra bercorak warna lokal, yang hanya pantas untuk konsumsi turis. Eksotisme yang ditonjolkan akan mengaburkan watak sang tokoh.

Di bagian yang lain Budi Darma menekankan betapa sangat pentingnya pekerjaan revisi. Memang tidak ada karya sastra yang tidak pernah direvisi oleh penulisnya.

Kritik terapan sastra Indonesia modern menurut Rachmat Djoko Pradopo bersifat improsionistis dan yudisial. Yang pertama berciri analitis terhadap unsur-unsur yang berkesan sedang yang kedua membanding-bandingkan lewat standar nilai tertentu. Kritik ini sama sekali tidak objektif karena tidak menilai keseluruhan unsur dalam kesatuan karya sastra.

Kembali ke perputaran roda dengan peningkatan mutu merupakan jalur yang rupanya tak terelakkan. Sastra kon-

vensional dan sastra non-konvensional tidak perlu dipertentangkan. Masing-masing mempunyai kelemahan dan kekuatannya, yang satu tidak tepat dikatakan lebih daripada yang lain. Biarkan saja perkembangan sastra Indonesia mencari dan menemukan dirinya dengan berbagai cara. Makin banyak warna makin berwarna.

SASTRA TERLIBAT

Karya sastra perlukah terikat pada ruang dan waktu yang ada? Sastra terlibat bagaimana? Sarasehan Sastra di Solo yang berlangsung berurutan setelah di Yogya memperbincangkannya. Pembicaraan di sini lebih "politis", lebih menunjukkan kemudi dan arah.

Arief Budiman, Mengunwijaya, Yudhistira dan Ariel Heryanto mengupasnya bersama-sama. Sastra terlibat sah adanya dan dengan demikian (memang) bukan monopoli sastrawan kiri.

Keterlibatan yang dipertanyakan adalah di lingkungan menengah ke bawah. Yudhistira menyebut sastra untuk kalangan bawah ini sebagai Sastra Dangdut. Pokoknya karya yang dapat diterima oleh lingkungannya. Pertanyaan yang lebih umum diajukan oleh Ariel Heryanto, yaitu menyangkut karya yang sastra dan yang bukan sastra. Hampir sama dengan Yudhistira, Mangunwijaya menyebut kegunaan untuk karya yang "berguna".

Arief Budiman berulang-ulang menolak nilai universal di dalam kesusastraan. Keindahan selalu terikat ruang dan waktu. Nilai-nilai universal dan yang tidak mau tahu tentang keterbatasan ruang dan waktu disebutkan Arief Budiman sebagai karya yang dibuat hanya untuk para kritisi di negara-negara maju.

Percakapan dasar di Solo itu lebih mengarah "ke bawah" daripada "ke atas". Renungan-renungan dituduh hanya untuk kalangan elit saja sementara kalangan yang lebih

luas tidak mengerti itu semua. Barangkali pada waktu-waktu yang akan datang kalangan bawah ini perlu mendapat perhatian yang lebih besar lagi.

Ruang dan waktu adalah tempat kita. Isi ruang dan isi waktu adalah kehidupan kita. Karya sastra yang komunikatif tidak bisa tidak harus terlibat kalau tidak tentu dia akan menjadi terlipat dan terasing karena ulah sendiri. Jika terjadi demikian, untuk apa karya sastra diciptakan?

Media ekspresi di dalam kebudayaan (kesenian) sampai demikian jauh dewasa ini belum tercemar. Media ini masih bebas, entah sampai kapan. Kita perlu memelihara kondisi yang demikian ini agar lingkungan tetap hidup agar kehidupan tetap berwarna. Pantaslah kalau Budi Darma di Yogya memberi arti sangat penting untuk memelihara tradisi yang memungkinkan berkembangnya sastra.

LANCAR DAN RENUNGAN

Sementara orang berpendapat bahwa karya sastra yang lancar, kurang memperhatikan makanan rohani pembacanya, tidak ada renungan di dalamnya. Mereka lupa bahwa kelancaran itu adalah salah-satu unsur – kalau tidak pokok – menuju perenungan. Tanpa ada kelancaran, tidak akan terjalin renungan yang baik.

Dialog-dialog yang cerdas dan tangkas adalah bagian mutlak renungan. Renungan tidak hanya yang tersirat tetapi juga ditulis secara tersurat. Kelahiran karya-karya sastra yang anti-plot, anti-watak, surealis dan absurd kuranglah tepat kalau dipakai alasan karena kebekuan karya tradisional. Kelahirannya memang harus lahir sebagai akibat (hasil) percobaan-percobaan. Hasil-hasil percobaan ini tetap sah sama sahnya dengan karya-karya pendahulunya yang tradisional sifatnya.

Karya-karya baru Putu Wijaya (dimulai oleh Telegram) dan Danarto (antara lain di dalam Adam Makrifat), mema-

sukkan unsur visual. Cobalah lihat deretan huruf-huruf mati dan tampilnya kekuatan komposisi ruang huruf-huruf grafis itu. Ke dua hal tersebut (juga yang ditiru oleh orang lain) bukanlah hal baru di negeri lain.

Karya-karya gaya Jurnalistik Baru telah banyak dibukukan. Bacalah buku Tom Wolfe, The New Journalism, yang merupakan rangkuman karya-karya faktual yang difiksikan. Karya-karya yang demikian banyak berkembang di tahun-tahun enampuluhan dan tujuhpuluhan. Adalah menarik ucapan seorang juri yang ikut memeriksa Telegram/ Putu Wijaya, yang menyebutkan keunikan deretan huruf-huruf mati untuk penyampaian pesan yang "tidak dimengerti".

Apakah karya-karya yang demikian tidak boleh "lahir" di Indonesia? Mengapa tidak? Jawaban yang sama (Mengapa tidak?) juga dapat diberikan kepada karya-karya anti-plot yang mengalir (dilahirkan?) ke Indonesia. Cobalah lihat antologi karya fiksi percobaan: Anti-Story. Editornya Philip Stevick.

Di dalamnya terkelompok karya-karya "Against Mimesis" (fiction about fiction), Against "Reality" (the uses of fantasy), Against Event (the primacy of voice), Against Subject (fiction in search of something to be about), Against the Middle Rang of Experience (new forms of exfremity), Against Analysis (the phenomenal world), Against Meaning (forms of the absurd), Against Scale (the minimal story). Di sana terdapat nama-nama besar, antara lain: Eugene Ionesco, Norman Mailer, George P. Elliott.

Kita longok sedikit satu cerpen mininya (Against Scale), yang berjudul "Taboo", karya Enrique Anderson Imbert.

Malaikat pengawalnya berbisik kepada Fabian, di belakang bahunya: "Hati-hati, Fabian! Sebentar kamu akan mati jika kamu mengucapkan kata k e t u a". "Ketua?" tanya Fabian, melecehkan. Dan dia pun matilah.

KRITIK ATAS KRITIK

Para redaktur majalah kebudayaan (kesenian) dan pengasuh ruang budaya di berbagai media (surat kabar, radio dan televisi) adalah kritikus. Hasil kerjanya, secara diam-diam, adalah hasil kritik meskipun jarang dipertanggungjawabkan. Kritiknya tidak ditulis secara khusus. Mereka suatu ketika perlu diajak berbicang secara terbuka dan dipublikasikan.

Bagaimana dengan para spesialis kritik? Mereka menghasilkan karya kritik sastra. Mereka mengenal teori-teori sastra. Dengan pirantinya itu mereka mengupas karya sastra agar kiranya karya sastra itu tersaji di dalam piring bak buah mangga yang siap ditusuk garpu. Peran ini, bahwa kritikus adalah opinion leader, haruslah difahami benar oleh semua fihak, terutama oleh kritikus sendiri.

Karya sastra yang baik, tanpa diantarkan oleh kritik, akan tersaji dengan baiknya pula. Lalu buat apa kritik? Kritik diperlukan untuk kajian yang lebih dalam, untuk pemahaman orang awam, dan untuk kritikus sendiri.

***

KESENIAN MENJADI ANEH DI TENGAH LEDAKAN*

Letak kesenian dalam masa-masa sulit seperti sekarang tiba-tiba terasa repot. Ada anggapan berkesenian merupakan kemewahan belaka, yang tak ada sangkut-pautnya dengan hidup sehari-hari. Akibatnya orang seperti merasa bersalah untuk berkesenian, yang menjadi aneh di tengah kemiskinan, pengangguran, dan berbagai ledakan akhir-akhir ini.

"Itu karena seni modern memang belum mantap di tengah masyarakat kita. Berbeda dengan seni tradisional yang dianggap bagian dari kehidupan, seni modern agak langka, masih harus didukung dengan menumbuhkan selera dan segenap perangkatnya dalam masyarakat", tutur Toety Heraty Nurhadi Rabu kemarin kepada *Kompas*. Ia diwawancarai terpisah dari dua pelaku/pengamat kebudayaan lain yaitu Subagio Sastrowardoyo dan Putu Wijaya. Ke tiganya sepakat "rasa bersalah untuk berkesenian" itu harus diatasi dengan bekerja lebih keras, dan menyadari kesenian sebagai bagian tak terpisahkan dari kehidupan.

Penyair/bekas salah-satu ketua Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) Toety Heraty Nurhadi menyebutkan, anggapan kemewahan itu karena ada hal-hal yang dianggap lebih men-

* Dari *Kompas*, Kamis, 24 Januari 1985, halaman I, VII.

dasar. Apalagi kalau situasinya lebih sulit. Berkesenian dalam situasi semacam itu, katanya, lantas dianggap seperti menutup mata terhadap realitas.

Menurut sastrawan/dramawan Putu Wijaya, rasa bersalah itu bisa mengkhawatirkan. Pekerjaan seni akan semakin terpencil, tidak disukai, karena dianggap tidak sepantasnya dilakukan. Kalau pun dilakukan, haruslah dengan pesan yang bersangkut dengan realitas. "Ini sebagian dari krisis kita sekarang ini. Bukan hanya di lingkungan kebudayaan hal ini berlangsung. Krisislah namanya, kalau orang sudah tidak mampu menghargai peran dan tugas masing-masing. Seolah-olah hanya yang mentereng, berkantor, punya anak buah, punya wewenang memutuskanlah yang paling penting", katanya.

Ia menunjuk karya sastra Budi Darma dan karya YB Mangunwijaya yang menurutnya dianggap berbeda. Yang pertama dianggap tidak menyuarakan realitas lingkungan. Yang kedua kental sekali menyuguhkan persoalan tersebut. "Menurut saya keduanya sama. Subjeknya manusia Indonesia. Apa pun penggarapannya, itu pasti persoalan manusia Indonesia. Persoalan kita semua", tandasnya.

SASTRA KONTEKSTUAL

Tanpa menyinggung nama dan peristiwa tertentu, Putu Wijaya agaknya menunjuk pada semacam gerakan untuk mempermasalahkan kembali peran dan arti seni dalam masyarakat. Berbagai seminar, pertemuan, dan simposium seni, telah menampilkan beberapa gagasan yang kemudian tenar dengan misalnya istilah "sastra kontekstual". Dalam senirupa tokoh muda Hardi misalnya mencanangkan semangat yang mengacu pada persoalan lingkungan sebagai pesan yang sah disampaikan.

Menurut penyair Subagio Sastrowardoyo, tidak adanya soal-soal spektakuler, gegap gempita, dan penuh semangat, tidak dengan sendirinya menyurutkan posisi kesenian dalam

masyarakat. "Suasana kebudayaan kita secara umum memang tidak lagi seperti dulu. Saya bahkan cenderung berpendapat kita sekarang memasuki fase lain, di mana seniman dan masyarakat penghayat lebih dewasa, lebih mengendap", katanya. Bekas salah-satu ketua DKJ ini mengatakan, antara lain, itulah sebabnya karya Budi Darma "Olenka" pemenang hadiah sastra DKJ tahun 1984 kurang ramai sambutannya dibanding sejumlah karya sastra sebelumnya.

Ke tiganya sepakat, kalau rasa bersalah dalam berkesenian itu memang nyata ada, harus segera diatasi oleh masing-masing seniman sendiri. Putu Wijaya menyarankan kerja keras, dan menumbuhkan rasa hormat pada pekerjaan seni. Subagio mengajak untuk lebih serius, bukan saja pada seniman tapi juga masyarakat penghayat. Toety menambahkan, kesadaran terhadap posisi kesenian modern sendiri cukup penting.

"Kita patut bersyukur kalau memang masyarakat kita lebih dewasa. Namun perlu seni sendiri juga perlu sadar, seni modern kan sering dianggap kesenian yang disubsidi. Sering mesti dicolek agar "tahu diri" dalam situasi yang sulit. Ya, akhirnya kerja saja yang benar", kata Toety.

MASYARAKAT FESTIVAL

Kerepotan seni modern itu menurut Subagio juga erat hubungannya dengan riwayat yang belum panjang benar. Dalam hal ini terkait faktor kemampuan menarik minat masyarakat. Proses pembiasaan yang terus-menerus dilakukan akan mengecilkan jarak antara masyarakat ramai dengan kesenian.

Putu Wijaya menganggap hal itu wajar. Ia hanya menyayangkan ada beberapa fungsi yang hilang seperti tidak adanya pengamat yang setia, kritikus, promosi, pedagang seni. Perangkat-perangkat itulah yang seharusnya menunjang kehidupan kesenian modern. "Dan kita sangat keku-

rangan, padahal kita sudah merasa berkesenian modern", tambahnya.

Dalam beberapa hal, kehilangan itu pernah ditunjang oleh senimannya sendiri. Putu menunjuk Rendra yang sering terpaksa harus menjadi juru bicara karya dan buah fikirannya. "Kalau ada yang mampu melakukannya, tentu ia akan lebih bebas menggunakan waktu dan tenaganya untuk kerja kreatif. Tapi dalam kasus Rendra, tampaknya kerja rangkap begitu tidak merepotkan", tambahnya.

Kasus Rendra ini pulalah yang ditunjuk Subagio sebagai contoh "suasana berkesenian masa lampau", yang katanya lebih menonjolkan ketenaran seniman dibanding karyanya. Ia tidak menolak popularitas, tapi katanya, "sekarang kita membutuhkan pengamatan yang lebih serius, suasana serius".

Namun fase yang dianggap sudah ditinggalkan itu, menurut Toety wajar saja. "Karena masyarakat kita memang suka berhura-hura. Masyarakat kita kan suka festival. Tak ada kerja, yang penting berpesta, untuk menutupi keadaan yang ada", katanya.

Dokter filsafat UI ini menunjuk contoh kasus berbagai peledakan akhir-akhir ini. "Kita rame-rame cari kambing hitam. Bukannya mencari sebab mengapa orang memendam ketidakpuasan. Ketidakpuasan itu kalau disalurkan lewat kekerasan memang tidak terpuji. Coba kalau diungkapkan dalam karya sastra", tambahnya. (efix).

SASTRA KONTEKSTUAL DALAM PEMAHAMAN SAYA*

Nadjib Kartapati Z.

Gebrakan Arief Budiman lewat "Sastra Kontekstual"-nya, cukup hangat mendapat tanggapan. Bahkan Arief pun akhirnya perlu memberi penjelasan (*Kompas*, 10 Februari 1985), karena menurut hematnya terjadi kesalahfahaman, sekurang-kurangnya dari Hendrik Berybe (*Kompas*, 30 Januari 1985), S. Prasetyo Utomo (*Minggu Ini*, 3 Februari 1985), atau bahkan dari rekan dekatnya Putu Wijaya dan Danarto dalam percakapan mereka. Lebih dari itu, Umar Kayam pun ikut menanggapi (Catatan Kebudayaan, *Horison* edisi Februari 1985) atas kampanye Arief di rubrik dan majalah yang sama edisi Januari 1985.

Semula saya sedikit jelas dengan sastra kontekstualnya Arief, terutama karena saya sempat mengikuti ceramahnya yang di Undip Semarang, akhir Desember 1984. Setelah mengikuti berbagai tanggapan, dan juga tulisan Arief selanjutnya, saya merasa ingin memberi tanggapan sekaligus merumuskan pemahaman saya tentang sastra kontekstual. Meskipun, pemahaman yang sekaligus panutan saya ini bagi Arief bahkan mungkin merupakan kesalahfahaman baru.

* Dikembangkan dari makalah yang disampaikan penulis pada Pertemuan Nasional Pusat Pengembangan Masyarakat 1985 bidang Pendidikan Alternatif di Kaliurang Yogyakarta, 28 - 31 Januari 1985.

WILAYAH SENI

Dalam *Divina Comedia*, Dante berkata kepada Beatrice: "Di tengah-tengah perjalanan hidup kita, saya menemukan diri saya di sebuah hutan gelap gulita". Hutan ini gelap karena dia tidak dapat melihat apa yang terjadi di seberang sana. Untuk menembus kegelapan ini, dia memerlukan cahaya, dan cahaya ini tidak lain dan tidak bukan adalah agama, filsafat, dan seni. (Budi Darma, *Basis* edisi Maret 1982, *Moral dalam Sastra).*

Manusia, di tengah realita, di dalam hubungannya dengan alam, menemukan sintesa yang disebut ilmu/filsafat, seni, dan agama. (Saya cenderung mengganti *agama* dengan *etika/moral*, karena agama menurut pengertian saya meliputi ke tiga hal tersebut). Baik ilmu/filsafat, seni maupun moral, masing-masing mempunyai wilayah sendiri-sendiri. Ini saya tekankan agar pembicaraan mengenai seni kontekstual tetap pada akar pijak wilayahnya. Untuk ini saya mencoba memberi batasan ke tiga wilayah di atas, juga agar jelas landasannya.

Ilmu/filsafat, adalah simbol yang menunjuk pada konsep tentang realita dalam hubungannya dengan manusia. Dalam wilayah ini manusia berhadapan dengan alam/realita, dan karena itu yang tertangkap olehnya adalah struktur. *Insight*-nya adalah *insight* fikir. Esensinya adalah penemuan realita, sedang eksistensinya adalah memahami realita secara objektif. Ia berada pada wilayah kenyataan.

Seni, adalah simbol yang menunjuk pada konsep tentang manusia dalam hubungannya dengan realita. Dalam wilayah ini manusia berada *di dalam* alam/realita, dan karena itu yang tertangkap olehnya adalah situasi. *Insight*-nya adalah *insight* rasa. Esensinya adalah menyadarkan manusia terhadap dirinya, sedang eksistensinya adalah keindahan. Ia berada pada wilayah *kemungkinan.*

Etika/moral, adalah simbol yang menunjuk pada kon-

sep tentang hubungan dialogis antara manusia dengan realita. Dalam wilayah ini manusia bukan berhadapan dengan ataupun *di dalam* alam/realita, namun *menemukan* alam/realita di dalam dirinya. Karena itu yang tertangkap olehnya adalah proses. *Insight*-nya adalah *insight* kehendak atau kemauan. Esensinya adalah realisasi tujuan, sedang eksistensinya adalah kebaikan. Ia berada pada wilayah *keharusan.*

SENI HARUS MENTRANSENDIR

Seni (baca: sastra), justru karena wilayahnya berada di dalam alam/realita, dan yang ditangkap olehnya adalah situasi, ia senantiasa berteriak, mengungkapkan sekaligus mengandaikan pendobrakan terhadap semua struktur yang membelenggu. Baik belenggu budaya, ekonomi maupun politik.

Belenggu ini tak terbilang banyaknya. Setiap seniman merasa perlu mengungkapkan keinginan dan kerinduannya kepada keluhuran (dalam hal apa pun), pada dasarnya menyatakan adanya belenggu. Tapi belenggu dapat digolongkan menjadi empat, yakni belenggu natural/alam, sosial/masyarakat, kultural dan historis. Jadi kodrat seni memang sebagai pendobrak. Karena itu seniman (baca: sastrawan) akan lebih peka menangkap setiap bentuk belenggu. Sebagai sastrawan tugasnya memang berteriak untuk menciptakan terjadinya sebab pembebasan. Perlu diberi catatan, bahwa seniman hanya meneriakkan tentang "bebas dari" dan bukannya "bebas untuk". Karena sesungguhnya "bebas untuk" ini sudah masuk wilayah etika/moral.

Dengan kata lain, seni/sastra haruslah mentransendir dari belenggu kepada keluhuran nilai kemanusiaan. Sastra memang menyentuh dunia makna, dunia nilai. Karya sastra harus mampu menyadarkan manusia terhadap dirinya. Iwan Simatupang pernah mengomentari karya Dostoyevski begini: "Kita seolah dibongkar pada peti rahasia dari segala

jenis perasaan-dan-fikiran kita, dan setelah selesai dibongkar kita merasa betapa kerdil dan remehnya perasaan-dan-fikiran kita itu . . . ." (*Sejumlah Masalah Sastra*, Satyagraha Hoerip, Ed).

Maka pada hakikatnya sastra adalah usaha konsientisasi, yakni penyadaran terhadap belenggu. Akan tetapi bukan setiap karya yang mengandung nilai penyadaran adalah sastra, karena kalau hanya begitu berarti baru sampai kepada esensi seni. Keindahan atau estetika, yang disebut di atas sebagai eksistensi seni, tak boleh diabaikan.

SASTRA KONTEKSTUAL

Menurut Arief Budiman, sastrawan universal berpretensi bahwa karya mereka tidak terikat oleh ruang dan waktu. Nilai keindahannya dapat dinikmati di mana saja dan kapan saja. Sedang sastra kontekstual sangat terikat oleh ruang dan waktu.

Kalau begitu, saya tak dapat membayangkan bagaimana ukuran keindahan bisa berlaku sama di mana-mana, di sembarang waktu dan oleh siapa saja. Namun sastra universal bagaimanapun tetap kontekstual, dalam pengertian bagi masing-masing publiknya yang merasa punya situasi keterkungkungan/belenggu yang sama. Sastra universal tetap meneriakkan keterkungkungan, mendobrak dan mentransendir kepada keluhuran. Akan tetapi, yang menjadi pertanyaan adalah keterkungkungan yang mana. Pertanyaan inilah yang menurut saya akan memberi kriteria pada nilai kontekstualitasnya. Justru terlampau banyaknya belenggu dalam kehidupan manusia ini maka kita patut bertanya: mana belenggu yang paling mendasar yang harus diteriakkan dan ditransendir?

Maka saya setuju dengan Arief, bahwa hidup secara penuh dalam masyarakat Indonesia sekarang adalah terlibat dalam persoalan-persoalan besar bangsa ini (*Kompas*, 23 November 1984). Dan salah-satu persoalan besar bangsa ini

adalah soal kemiskinan dan ketidakadilan, maka wajar kalau Arief menyerukan pengarang kita untuk terlibat dalam persoalan tersebut, dan menyatakannya dalam karya-karya mereka. Di sinilah menurut saya nilai kontekstualitas itu. Sebab, ke dua persoalan di atas sudah menjadi bentuk belenggu yang paling mendasar.

SASTRA YANG BERPIJAK DI BUMI

Seni/sastra harus mengungkapkan adanya dimensi manusia dan alam yang tertekan dan tertindas. Seniman harus menunjukkan suatu dimensi yang dalam kenyataan sosial yang ada belum atau tidak diwujudkan. Itu kata Herbert Marcuse. Dan Marcuse nampaknya cemas melihat masyarakat industri modern, yang mengarah pada satu tujuan untuk mendukung dan meningkatkan sistem yang ada, yakni kapitalisme. Manusia dalam masyarakat demikian disebutnya sebagai manusia satu dimensi, yang mengakibatkan mereka terasing dari kemanusiaannya sendiri.

Tetapi itu di Barat, di Amerika sana. Kalau sastrawan Indonesia berteriak, menegasi dan mentransendir dari belenggu semacam itu, layaklah karya mereka disebut kontekstual? Kalau Arief mensinyalir bahwa kesusastraan modern kita berkembang dari pengaruh kuat konsep kesusastraan Barat, maka besar kemungkinan menjadi tidak kontekstual di bumi kita. Baik dari segi estetikanya (yang kiranya cuma bisa dinikmati kelas elit tertentu yang berpendidikan Barat), maupun gagasan yang dikemukakan (yang akhirnya merupakan persoalan yang asing dan karenanya menjadi terasing dari masyarakatnya sendiri).

Sastrawan harus menjadi penegasi-merdeka, dalam pengertian mengandaikan suatu dimensi humanistik yang seharusnya ada tetapi tidak diketemukan dalam realitas sosial. Sastrawan bisa menjadi penegasi-merdeka hanya apabila ia sadar dan memahami persoalan dan kepentingan masyarakatnya, harapan-harapan dan impiannya. Oleh sebab itu

ia akan terikat oleh kedisiniannya, oleh tempat keberadaannya, dan bukan tempat keberadaan orang lain. Meskipun ini juga berorientasi pada nilai humanistik yang universal, tetapi penegasi-merdeka tidak punya cita rasa universal. Penegasi-merdeka dari Indonesia, akan menjadi tidak penting kalau terlempar di Perancis.

Dengan menyadari persis posisi keberadaannya di tengah suatu lingkungan masyarakat tertentu, maka sastra yang diciptakan akan menjadi sastra yang berpijak di bumi.

SEMUA BERHAK ADA

Arief Budiman pada dasarnya juga tengah melakukan usaha transendensi dari belenggu kemutlakan nilai sastra yang dicipta sastrawan universal. Ia menghendaki adanya demokratisasi nilai, dan menolak diktatorisme. Semua berhak ada. Tetapi pengertian sastra kontekstual menurut saya tidak hanya sekedar yang menolak sastra universal. Artinya, nilai kontekstualitasnya lebih kepada pencapaian estetika yang bisa dinikmati masyarakat, dan pengungkapan persoalan yang tepat dengan kepentingan mendasar masyarakatnya.

Kenapa sastrawan harus menjalani keterlibatan dan mengungkapkan perkara kemiskinan dan ketidakadilan? Sebenarnya tidak harus. Akan tetapi kalau kita mencoba menelusuri kehidupan sosial yang ada, maka sebagian besar bangsa kita berada dalam belenggu kultural dan masyarakat. Belenggu kultural tampil dalam bentuk kebodohan, dan karena bodoh maka mudah diperlakukan tidak adil. Sedang belenggu masyarakat terjadi lantaran hak-hak masyarakat belum terpenuhi, belum terjamin, yang akhirnya muncul dalam wujud kemiskinan. Semuanya sungguh tidak manusiawi, tidak memperlancar roda pembangunan bangsa – bahkan sangat menghambat. Menurut hemat saya, kebodohan dan kemiskinan inilah belenggu yang paling mendasar. Dan

karena itu menjadi daerah garapan sastrawan yang harus selalu meneriakkan terjadinya sebab pembebasan.

Tetapi tentu saja ada belenggu-belenggu yang lain. Bahwa kita juga terbelenggu rasa sepi maka butuh *klangenan*, bahwa kita terbelenggu dalam keringnya penghayatan spiritual maka kita butuh santapan rohani, bahwa kita terbelenggu dalam konvensi yang menjemukan maka butuh yang aneh-aneh serta kontroversial, dan seterusnya. Dan sastra yang mentransendir dari belenggu-belenggu itu senantiasa tetap kontekstual bagi yang membutuhkan, tetapi menurut saya bukanlah menjawab kepentingan yang paling mendasar.

Puisi religius juga mengandaikan dimensi spiritual dan dengan sendirinya sangat humanistik. Ia akan menjadi sangat kontekstual manakala diteriakkan di tengah masyarakat yang ateistis. Tapi di Indonesia yang sebagian besar masyarakatnya masih agamis dan memuliakan nilai-nilai spiritual, ia menjadi kurang kontekstual.

PENGARUH ESTETIKA DALAM SASTRA

Soal estetika, keindahan, adalah soal bentuk seni. Tapi ukuran keindahan ini sangat relatif. Sebagai eksistensi dari seni, keindahan harus mampu mengharukan dan menggugah rasa publiknya. Betapa pun tepat ia mengungkapkan persoalan mendasar bangsanya tetapi tak mampu menggugah, maka bukan sastra. Ia bisa merupakan teks pidato, khotbah, kampanye dan sebagainya. Hanya dengan merasa haru dan tergugah maka manusia sanggup menyadari dirinya.

Namun seperti dikatakan Arief Budiman, apakah yang disebut indah itu sama untuk semua orang (*Horison* edisi Januari 1985). Jawabannya: tidak sama! Maka penyampaiannya diperlukan adanya kesadaran keberfihakan dan keterpanggilan sastrawan. Artinya, sastrawan harus sadar benar akan publik sasarannya. Kepada kelompok mana karyanya

akan diarahkan sesuai dengan keberfihakan dan keterpanggilannya, sastrawan harus mampu menelusuri tata nilai, cita rasa, dan idiom-idiom yang ada dalam gerak hidup kelompok itu. Sehingga sastranya menjadi kontekstual.

Ini bukan berarti sastrawan menjadi pelayan, menjadi terkekang dengan keharusan-keharusan. Sebab, keberfihakan dan keterpanggilan ini bagian dari kebutuhan sastrawan, yang mandiri, sah dan bebas. Yang dalam realisasinya justru menciptakan hubungan yang dialogis dengan kelompok publiknya yang merasa tergugah dan tersadarkan.

KHAWATIR MENJADI IDEOLOGI

Menjalani keterlibatan dan mengungkapkan perkara kebodohan dan kemiskinan, sering diasumsi bahwa sastra menjadi tidak bebas lagi. Lebih dari itu, sastra dianggap tidak lagi menjadi sastra melainkan berganti peran dan fungsi sebagai ideologi. Kekhawatiran semacam ini sudah tentu muncul dari kelompok yang menganggap sastra adalah dunia yang suci, dunia yang netral, yang memiliki otonomi sah dan murni atas keterpisahannya dari rangka nilai yang lebih makro.

Menurut saya, kekhawatiran macam di atas justru tidak manusiawi, karena berimplikasi pemihakan pada sastra yang tidak mengungkapkan dimensi yang seharusnya ada tetapi tidak ada, namun bahkan menjadi bagian dari kemapanan sistem yang ada, yang melahirkan kemiskinan struktural tersebut. Padahal kita tahu bahwa kemiskinan bukan bagian dari kodrat, tetapi akibat dari kesalahan ulah manusia, dan karena itu dapat diatasi.

Menyuarakan ketimpangan sosial dan mentransendir dari belenggunya, kalau mau disebut ideologi maka ini adalah ideologi kemanusiaan. Taruh saja misalnya, karena peradaban dan kebudayaan ini berkembang sesuai dengan dialektika historis, pada gilirannya, manakala hilangnya kemer-

dekaan atau hak-hak individu manusia sudah menjadi persoalan paling mendasar, maka sastrawan kontekstual pun harus mentransendir dari belenggu tersebut. Kalau ini mau juga disebut ideologi, maka ideologi kemanusiaan namanya. Dengan demikian, sastra yang mengandaikan pembebasan ke arah keluhuran manusia seperti disebutkan di atas, sudah barang tentu bukan sastra penganut ideologi seperti misalnya sosialisme, altruisme, liberalisme, individualisme, dan masih bisa panjang dengan isme-isme lain. Tetapi sastra menjadi netral, dalam pengertian tidak tercerabut dari akar wilayahnya. Yakni wilayah situasi, wilayah kemungkinan. Dengan begitu sastra justru menemukan otonominya.

TENTANG SEBUAH SASTRA KIRI*

Hendrik Berybe

Adalah Arief Budiman yang menggelarkan istilah "Sastra Kiri yang kere" pada sarasehan Kesenian di Solo pada tanggal 28-29 Oktober yang lalu *(Kompas*, 23 November 1984). Paling tidak ini suatu kejutan lantaran mungkin untuk pertama kalinya dalam khazanah sastra kita di sini sebuah terminologi baru dikenakan pada sastra sebagai "sastra kiri". Hemat saya belum pernah ada seorang sastrawan atau kritikus di sini menyebut-nyebut adanya sebuah sastra kiri.

Bila sastra kiri ditempatkan dalam kontèks Sarasehan Kesenian di Solo, ini dimaksudkan tidak lain dari, – menurut Arief Budiman –, bahwa sastra Indonesia kini mesti menjadi "sastra yang bersifat pemberontakan terhadap nilai-nilai kesusastraan (dan kesenian) yang sudah mapan di Indonesia". Suatu beban yang mesti dipikul. Begitu sastra kiri mau mempertanyakan kembali secara radikal, tolok ukur penggolangan karya yang disebut sastra dan bukan sastra. Sastra semacam ini menolak adanya nilai-nilai transendental sastra karena, bila itu terjadi, sastra macam itu cuma menjadi milik kelas menengah ke atas. Sastra kiri harus

* Dari *Kompas*, Rabu, 30 Januari 1985 halaman IV

memberontak terhadap ideologi yang dipaksakan masuk para kritikus sastra.

Sastra kiri akhirnya, menurut Arief Budiman, mestinya "menolak nilai universal dalam kesusastraan (dan kesenian)", karena keindahan katanya bersifat kontekstual, terikat pada ruang dan waktu, sehingga tidak sama di mana-mana. Sastra dengan kiblat nilai universal, kata Arief Budiman lagi, cuma menjadi konsumsi kritisi sastra negara maju, dengan tolok ukur karya sastra pemenang Hadiah Nobel. Tugas para sastrawan pertama-tama tidak lain dari menjalankan hidup secara penuh baru kemudian dapat mengkomunikasikan apa yang berharga dan berguna atau bernilai. Tugas ini dalam konteks masyarakat Indonesia menjadi "terlibat dalam persoalan-persoalan besar bangsa yakni masalah ketidakadilan dan kemiskinan". Lagi-lagi suatu beban yang mesti dipikul sastrawan. Sesudah hidup sebagai seorang "sosialis yang penuh komitmen" barulah seorang dapat menjadi sastrawan. Dengan lain kata, orang harus lebih dahulu menjadi "sosialis atau pejuang sosial" baru kemudian menjadi "sastrawan atau seniman".

NILAI UNIVERSAL DALAM SASTRA

Saya tidak tahu apakah Arief Budiman berbicara lebih sebagai orang sastrawan (seniman) atau sebagai seorang sosiolog pembangunan. Sastra memang adalah sebuah fakta budaya sekaligus fakta sosiologis. Namun titik referensi dari fakta sastra yang satu dan sama bisa berbeda-beda tergantung dari kadar referensi yang menjadi kerangka atau konteksnya. Begitu sastra sebagai sastra difahami dalam kerangka referensinya yang tepat dengan perbedaan yang jelas pula. Begitu menjadi jelas pula apa dan bagaimana peranan dan fungsi seorang sastrawan dan seorang sosialis atau pejuang sosial, sastra dan sosiologi.

Sastra sebagai sastra tidak bisa tidak bertautan dengan nilai universal. Tanpa ini sastra tidak mempunyai keabsahan

untuk disebut sebagai seni-sastra. Tesis ini sebetulnya bukanlah suatu hal yang sama sekali baru. Mengapa? Manusia berhak hidup di dalam sebuah dunia yang mengandung makna, kata Peter L. Berger. Kebutuhan akan makna ini hampir pasti berakar di dalam hakikat manusia. Manusia memberi nama kepada benda-benda, membubuhkan nilai pada dunianya. Begitu makna bukanlah sesuatu yang ditambahkan atau dicantelkan dalam kehidupan masyarakat melainkan sesuatu gejala yang sangat sentral dalam kehidupan masyarakat manusia. Manusia memiliki semacam peta kognitif mengenai realitas dunia hidupnya, yang tertuang dalam sistem bahasa, lambang atau institusi.

Kalau Arief Budiman menolak nilai universal dalam sastra dan seni lalu menawarkan keterlibatan sosial (dalam masalah ketidakadilan dan kemiskinan) sebagai tugas utama pra-sastrawan karena itulah suatu kehidupan yang total, maka bukankah *social commitment* itu premis nilai yang sekurang-kurangnya mengandaikan nilai-nilai "keadilan sosial, hak asasi manusia, kesejahteraan sosial, kemakmuran" sebagai nilai humanistik yang universal? Lain halnya kalau "keterlibatan sosial" itu sudah dijadikan ideologi yang tak mengizinkan kemungkinan proses pemberian makna atau nilai. Begitu ketidakadilan dan kemiskinan tidak pernah menjadi pilihan dan juga tidak pernah disetujui di manapun juga oleh siapa pun, termasuk sang sastrawan dan seniman. Karena kemiskinan dan ketidakadilan membuat dunia manusia tidak bermakna dan bernilai lagi.

Dalam konteks ini dapatlah dimengerti akhirnya sastra selalu tersangkut dengan peta kognitif itu. Orang Rusia, termasuk sastrawannya, hidup dalam suatu dunia di mana terdapat kamp-kamp konsentrasi, tirani, ketidakbebasan berbicara dan berpendapat, sensor yang ketat, antikritik, ketidakbebasan pers. Semua realitas ini sebetulnya tidak dikehendaki oleh siapapun juga selain oleh ideologi komunisme karena menurut Marx seluruh perkembangan masya-

rakat bergerak menurut dialektika-historis yang materialistis karena apriorisme yang bermula pada "materi". Timbulnya sastra "Sazmidat dan Tazmidat" (yang diterbitkan secara sembunyi-sembunyi, diedarkan dari rumah ke rumah atau dari mulut ke mulut, baik secara lisan maupun dengan tulisan tangan atau diselundupkan ke luar negeri kemudian diterbitkan di sana) merupakan indikasi bahwa sastrawan memiliki semacam *credo* bahwa kebebasan atau kemerdekaan individu merupakan suatu nilai manusiawi yang begitu asasi sehingga tidak pernah disetujui begitu saja atas nama suatu ideologi oportunis.

TOLOK UKUR PENGGOLONGAN KARYA SASTRA

Tolok ukur penggolongan karya sastra secara metodologis mestinya berpangkal pada apa yang disebut: a). Konvensi bahasa di mana sastra mau tidak mau merupakan sistem bahasa, cara berbahasa manusia yang sangat khas dan unik; b). Konvensi sastra di mana sastra dimengerti sebagai suatu cara penggambaran dunia sekunder. Sastra bukan ilmu sejarah atau sosiologi. Sastra menyentuh dunia makna, dunia nilai suatu dunia rekaan, suatu model dunia sekunder yang bagaimanapun juga selalu berada dalam korelasi timbal-balik yang niscaya dengan dunia nyata; c). Konvensi kebudayaan di mana sastra menjadi perwujudan sosiobudaya masyarakat sebagai konteksnya sehingga sastra tidak terasing dari dunia berpijaknya sekaligus tidak terkucil dari panorama sastra dunia lantaran adanya dimensi universal dalam kebudayaan itu sendiri (A. Teeuw).

Ke tiga konvensi ini bukanlah suatu hal yang beku kaku. Bahasa, sastra dan kebudayaan selalu dinamis. Itulah sebabnya ke tiga tolok ukur ini tidak pernah dipandang sebagai cap dogmatis yang beku, sebab bahasa, sastra dan kebudayaan selalu berkembang sesuai dengan dialektika historis manusia yang selalu baru namun tetap mewarisi yang lama. Maka dari itu rumusan tolok ukur penggolongan kar-

ya sastra pada masyarakat asli (yang belum mengenal modernisasi pembangunan) akan berbeda bobot maupun rumusannya dengan sastra pada masyarakat sekitar angkatan 66. Puisi Melayu Kuno tentu berbeda tolok ukur kesastraannya dengan puisi Indonesia modern. Begitu pun apa yang dimengerti sebagai hikayat dalam sastra Indonesia lama akan berbeda dengan pengertiannya dengan karya "Merahnya Merah" dari Iwan Simatupang.

Bila suatu tolok ukur penggolongan karya sastra sudah dimengerti sebagai cap dogmatis yang kaku, maka konvensi sastra semacam ini sudah menjadi sebuah ideologi. Tepat memang kalau diberontaki. Rupanya hal yang mirip terjadi kalau sastra (sebagaimana disarankan Arief Budiman) diindoktrinasikan untuk menjadi terompet, corong, spanduk dari pejuang sosial; kalau sastra, diorbitkan menjadi batu loncatan dari gerakan pembaharuan sosial sebagai ideologinya, maka sastra menjadi tidak bebas lagi. Sastra menjadi alat perjuangan sosial. Sastrawan tidak lagi menjadi seniman melainkan menjadi seorang sosialis yang berjuang atas nama sebuah ideologi sebagai panglimanya.

"SOCIAL COMITMENT"

Social Comitment atau keterlibatan sosial itu bukanlah monopoli sastrawan atau seniman. Keterlibatan sosial sebagai perwujudan rasa solidaritas sosial adalah hal yang sangat umum dan manusiawi. Membanjirinya bantuan makanan dari mana-mana ke Ethiopia yang ditimpa musibah kelaparan besar akibat kemarau panjang memperlihatkan bahwa solidaritas sosial itu sangat umum dan manusiawi (terlepas dari motivasi ideologis tertentu).

Sebetulnya siapa saja terpanggil oleh kepekaan sosialnya untuk melakukan protes sosial terhadap ketidakadilan atau kemiskinan sebagai kenyataan hidup yang memang tidak dikehendaki. Seorang ahli ekonomi mempunyai nama

dan rumusan tertentu terhadap kepekaan sosialnya mengenai kemiskinan dan ketidakadilan. Begitupun seorang sosiolog, akan memandang fenomen kemiskinan dan ketidakadilan menurut titik referensinya. Seorang sastrawan atau seniman memandang fenomen kemiskinan dan ketidakadilan menurut kaca mata seni. Dan yang seni tidak pernah tidak yang manusiawi. Yang seni tidak pernah merendahkan hal-hal yang bermartabat manusiawi. Yang seni adalah yang bernilai manusiawi.

Sejak "Rajawali" dan "Seonggok Jagung" dari W.S. Rendra tidak berpretensi menjadi sebuah program perubahan sosial yang pragmatis untuk mengatasi kepincangan sosial masyarakat melainkan cuma berfungsi sebagai penyingkap tabir kenyataan secara tuntas dan lugu sehingga kebenaran yang tinggal sebagai realitas menjadi pilihan etisnya. Sajak seperti ini memang mempunyai – atau lebih tepat dikatakan – dapat mempunyai nama sajak protes. Sastra semacam ini cuma berfungsi menggugah hatinurani yang tidak peka lagi akan nilai-nilai sosial karena telah berhamba pada suatu ideologi betapa pun ideologi itu dari dirinya sendiri tidaklah negatif. Dengan lain kata sajak protes Rendra, misalnya, adalah bahasa profetis yang mencerminkan hatinurani sosial yang tidak setuju, yang memberontaki ketidakadilan sosial dan kemiskinan sebagai realitas yang membuat hidup manusia tidak total lagi. Akhirnya dapat dikatakan, sajak protes merupakan ungkapan dan lambang dari keterlibatan sosial yang mengandaikan nilai keadilan dan kesejahteraan sebagai nilai universal dan transendental.

NILAI TRANSENDENTAL

Kesadaran dan pengalaman akan nilai-nilai transendental juga dalam sastra adalah suatu hal yang manusiawi sekali. Juga pengalaman akan keindahan adalah suatu gejala yang umum sekali dalam kebudayaan bangsa-bangsa entah masyarakatnya tergolong kuno (asli) atau modern, entah

termasuk masyarakat kelas atas atau kelas bawah. Seakan-akan pengalaman akan nilai transendental seperti seni tidak mengenal pengkastaan. Memperhatikan hasil seni ukir masyarakat Irian Jaya (Asmat), motif-motif Kain Kombo (kain tenunan asli atau adat) dari Sumba Timur, relief-relief di candi Borobudur dan Prambanan, arsitektur rumah tinggal masyarakat Minangkabau dan Toraja, seni membatik di Jawa Tengah, kentaralah bahwa wujud, simbol ungkapan, ekspresi, eksplisitasi nilai kesenian dan keindahan memang tidaklah monogram. Arsitektur modern menggunakan cara pengungkapan seni dan keindahan yang memang kontekstual dengan masyarakat modern. Namun semua ungkapan, eksplisitasi bermuara pada satu nilai transendental yakni "keindahan" yang selalu abadi, yang metamorfosis, yang langgeng lagi lestari.

Rembuk desa adalah juga suatu fenomena sosial yang menunjuk pada suatu nilai transendental dalam suatu proses pengambilan keputusan. Rembuk desa adalah suatu premis nilai yang mengandaikan bahwa keputusan yang paling baik dan bijaksana adalah hasil dari perpaduan banyak pendapat dan pandangan yang menelorkan suatu sintesa yang optimal. Juga secara etis merupakan premis nilai yang mengandaikan semacam *credo* bahwa setiap manusia (orang) mempunyai hak suara yang pantas untuk didengarkan karena setiap orang bagaimanapun kelasnya sekurang-kurangnya memiliki kepekaan akan nilai, termasuk nilai yang transendental, yang dalam masyarakat modern sekarang seringkali diabaikan karena dalam proses pengambilan keputusan seringkali kemungkinan untuk partisipasi kognitif tertutup atau ditutup karena ideologi ekonomis atas nama efisiensi, keuntungan, pertumbuhan, perkembangan menjadi tolok ukur.

ISTILAH SASTRA KIRI

Istilah sastra kiri, mengingatkan kita akan istilah-istilah lain yang serupa seperti golongan kiri, kelompok sayap kiri, ekstrim kiri, yang dalam kosa kata modern telah mempunyai makna tertentu sebagai lawan dari "yang kanan". Dan bila sastra kiri dimengerti sebagai suatu pemberontakan terhadap tolok ukur penggolongan karya sastra, yang sudah beku, melempem, dogmatis, maka sastra kiri hadir sebagai gerakan pembaharuan dalam sastra kita. Namun kalau sastra kiri menolak dan memberontaki sama sekali adanya nilai universal dan transendental dalam sastra, maka sastra kiri akhirnya menjadi sastra kelas khusus, yang berkiblat pada suatu ideologi yang apriori. Sastra kiri dengan demikian tidak lagi menjadi sastra karena telah berganti peran dan fungsi sebagai ideologi.

Saya tidak tahu apakah sastrawan Indonesia akan setuju tentang segala sesuatunya mengenai sastra kiri atau dari sastra kiri yang dikatakan di atas atau tidak? Apakah orang seperti Goenawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, H.B. Jassin, Taufiq Ismail, Umar Kayam dan sastrawan-sastrawan muda tanah air ini akan begitu saja rela meninggalkan predikat "sastrawan atau seniman" yang disandangnya lalu menjadi seorang pejuang sosial atau seorang sosialis? Karena yang utama dari semua ini adalah "menjalani kehidupan yang total dengan keterlibatan sosial". Menjadi sastrawan adalah urusan sesudah itu. Namun, apakah seorang sosialis, yang sudah menjalani hidup yang total, akan mampu meninggalkan "ideologi sosialnya" lalu mau menjadi seorang sastrawan atau seniman? Barangkali ya, barangkali juga tidak!

SASTRA KORAN DAN SASTRA YANG MEMBELA*

Afrizal Malna

Tampaknya musik keterasingan merupakan nyanyian yang selalu didendangkan dan berdendang dalam perkembangan sastra kita sekarang ini. Ia seperti "si pesakitan" yang dilolong-lolong akan kematiannya. Dalam situasi pesakitan seperti ini, kekuatan sastra yang bagaimanapun, ia tidak akan pernah sampai pada kekuatannya sendiri apabila ia berjalan di tengah-tengah orang yang selalu berteriak bahwa sastra kita adalah sastra yang terasing. Pada saat itu fungsi sastra akan dimanifulasi dan dirontokkan di tengah-tengah perjalanannya. Mekanisme keterasingan akan menjadi kaca aquarium yang membuat sastra tak berkutik di dalamnya.

Bahwa tidak setiap orang membaca sastra, itu adalah kenyataan objektif sehari-hari kita. Bahwa tidak setiap orang membaca karya sastra yang dimuat di koran, itu pun merupakan suatu kenyataan objektif. Sama halnya bahwa juga tidak setiap orang membaca tajuk rencana maupun artikel dalam koran yang bukan sastra. Semua itu adalah kenyataan objektif. Tetapi tidak lantas dari ukuran kuanti-

* Dari: "Seni Budaya" *Sinar Harapan*, Sabtu, 26 Januari 1985 halaman VII.

tas ini harus disimpulkan bahwa sastra terasing dari masyarakatnya. Apalagi sampai kepada tuduhan tanpa bukti-bukti empiris dari karya yang ada bahwa sastra sekarang tidak terlibat dalam persoalan zamannya.

Daftar pernyataan saya di atas dapat saya perpanjang lagi bahwa tidak setiap orang menyukai musik-musik Oma Irama walaupun secara objektif, bahkan secara emosional telah memikat banyak kalangan. Apakah Ariel Heryanto yang telah menulis: "Sastra, Koran dan Sastra Koran" dalam harian ini, 12 Januari 1985, tidak melihat hal-hal seperti ini dalam rangka usahanya melihat kembali pengertian sastra dengan berusaha memasukkan setiap ungkapan verbal mengenai hal-hal kemanusiaan ke dalam kategori sastra. Dalam hal ini, ia menunjuk contoh seperti artikel buah pemikiran cendekiawan, ulasan wartawan atas peristiwa penting dalam masyarakat, tajuk rencana dan surat pembaca. Tentu saja. Tetapi apakah yang terjadi pada setiap pembaca yang hendak membaca tulisan-tulisan tersebut yang dicontohi oleh Ariel telah dibebani dengan hal lain bahwa yang sedang dibacanya adalah juga sebuah karya sastra? Apabila tulisan tersebut pada akhirnya ia memiliki aspek sastra atau ditulis dengan gaya sastra, persoalannya tidak serepot seperti yang dibayangkan oleh Ariel.

Satu hal sangat sederhana, bahwa orang membaca koran, pada umumnya mereka bertujuan lebih untuk membaca berita daripada membaca sastra yang juga merupakan bagian dari isi koran tersebut yang dimuat dengan pertimbangan-pertimbangan khusus. Umpamanya dalam tanggung jawab terhadap sosialisasi sastra sebagai bagian dari kerja budaya.

SASTRA KORAN

Kita mungkin tidak keberatan dengan penggunaan istilah "sastra koran" bagi karya-karya sastra yang dimuat di sebuah harian.

Akan tetapi bukankah sastra bisa dimuat atau ditempatkan di berbagai tempat. Ditempel di dinding, dilisankan, dibukukan, dipentaskan, dimusikkan dan seterusnya. Apakah lantas dengan begitu harus muncul sastra musik, sastra senirupa, sastra teater, sastra film dan seterusnya?

Semuanya itu bisa merupakan media bagi sastra. Sekaligus bukan pula berarti sastra yang telah dibukukan lebih bermutu daripada sastra yang dimuat di koran-koran. Ini adalah semacam penghinaan pada sastrawan yang bersangkutan sekaligus kepada redaksi yang telah meloloskan karya sastra tersebut. (Sentimentil yang sama sekali tidak beralasan untuk menyimpulkan situasi sastra darinya!).

Bahwa ia bisa bernilai buruk atau bernilai baik sebagai karya sastra, itu lepas dari ia dimuat di koran atau telah dibukukan. Dengan begitu penggunaan istilah "sastra koran" bisa menimbulkan pengacauan nilai kepada sastra itu sendiri yang berdiri sebagai karya yang utuh.

ASPEK SASTRA

Lukisan Rusli, lukisan Popo, Srihadi, Jeihan, Sudjana Kerton, Oesman Effendi, Hendra Gunawan, Zaini, film Slamet Rahardjo, teater Arifin C. Noer, cerpen-cerpen Danarto. "Catatan Pinggir" Goenawan Mohamad, bahasa HB. Jassin dalam telaah-telaah sastra, tarian Sardono W. Kusumo, musik Slamet Abdul Syukur, nyanyian-nyanyian Leo Kristi, patung-patung G. Sidharta atau Jim Supangkat, beberapa catatan harian Soe Hok Gie atau Ahmad Wahid, ia bisa mengandung aspek puisi.

Bahkan sebuah doa, sebuah pidato atau kata-kata kenangan, ia bisa mengandung aspek puisi. Tetapi ia dibuat bukan untuk menulis atau menghasilkan puisi. Karena ia tidak berjuang untuk menghasilkan sebuah puisi sebagaimana seorang penyair (penyair; bukan karena sebutan penyair sebagai sastrawan lebih punya dampak kemuliaan seperti

dituduhkan oleh Ariel, tetapi karena konsekuensi dan tanggung jawab akan jalan keseniannya).

Begitu pula halnya dengan puisi yang memiliki tenaga musikalisasi yang kuat misalnya, ia tidak lantas harus bisa dimasukkan ke dalam kategori musik. Bahkan sebuah puisi yang telah dimusikkan oleh seorang musikus, ia tidak dapat lagi disebut sebagai puisi. Tetapi ia telah menjadi musik. Sebagaimana pula halnya dengan drama.

Bahwa apa saja yang dibuat dengan mempergunakan bahasa verbal, ia bisa mempunyai aspek sastra. Karena tanpa adanya bahasa, sastra pun tidak akan pernah ada. Sastra ada karena ada bahasa. Sastra merupakan perkembangan yang lebih lanjut dari potensi kecenderungan manusia untuk berkomunikasi. Tetapi sebaliknya, tanpa sastra, perkembangan bahasa sebagai alat komunikasi tak bisa dibayangkan perkembangannya hingga sekarang ini.

Sama halnya seperti membayangkan Jawa tanpa sastra dalam pewayangan. Dan lebih luas lagi, apa pun yang telah dilakukan manusia dalam rangka menciptakan kebudayaannya, ia bisa memiliki aspek kesenian. Tetapi tidak lantas pengecatan sebuah tembok harus dianggap sebagai karya seni.

PENGACAUAN SASTRA

Selama ini sastra kita (sebagaimana pula dengan masyarakat) telah cukup banyak menyimpan trauma-trauma telah cukup banyak dikacaukan dengan memisah-misahkan sastra sebagai "tujuan" dan sebagai "alat", sebagai yang bertendensi dan sebagai dirinya sendiri. Padahal sastra tidak bisa dipisahkan sebagai alat dan sebagai tujuan. Tidak bisa dibayangkan suatu tujuan dikerjakan tanpa alat dan alat dikerjakan tanpa tujuan. Sastra adalah ke duanya.

Sastra adalah media yang ternyata dapat dipergunakan untuk sekian banyak tujuan, untuk apa saja. Tetapi tidak se-

tiap "apa saja" adalah sastra. Sastra adalah salah-satu cara dari sekian banyak cara, salah-satu potensi bagi kebebasan manusia dalam menyatakan atau merumuskan dunianya yang a priori paling dekat dengan dirinya sendiri. Lepas dari ukuran atau standar estetika yang sedang menjadi model pada masanya.

Kritik balik yang mau saya ajukan dalam tulisan ini adalah kritik balik terhadap munculnya tuduhan-tuduhan. pemikiran-pemikiran, konsep-konsep estetika dari sejak munculnya istilah-istilah sastra bertendens, seni untuk seni dan seni untuk rakyat, roman picisan, novel pop, sastra yang bertanggung jawab, sastra yang terlibat, sastra kontekstual, sastra bisu, sastra universal, sastra frustasi terhadap sastra Indonesia tanpa diiringi dengan kritik yang total terhadap karya-karya sastra yang ada, telah mampu menggoyangkan sastra Indonesia menjadi bangunan yang compang-camping yang selalu diteriaki dengan nyanyian-nyanyian keterasingan. Sehingga membuat masyarakat nyaris tidak memiliki pegangan yang jelas dalam memahami karya sastra.

Sebelum mereka berhadapan dengan karya sastra, mereka telah dipenuhi oleh tuduhan-tuduhan (yang justru datangnya dari pengamat sastra) dan kerumitan yang berbelit-belit mengenai sastra. Sehingga mempersulit mereka dalam memahami sastra. Padahal seharusnya, setiap karya sastra (termasuk karya sastra eksperimen), ia terbuka untuk dilihat dan dinikmati dari sudut apa pun. Dari sudut musikalisasi, dari sudut pemandangan (senirupa), dari sudut pandangan-pandangan hidup dan seterusnya.

Tetapi sebelum masyarakat dapat menikmati sastra dengan cara yang paling dekat dengan potensi mereka, mereka telah dibombardir justru oleh para sastrawan itu sendiri. Sehingga memasuki sastra, seakan-akan mereka sedang memasuki sebuah goa hantu yang letaknya terpencil. Dalam

hal ini justru saya khawatir pada pengamat sastra itu sendirilah yang telah membuat mekanisme keterasingan sastra dari masyarakat.

Belum lagi ancaman-ancaman pembredelan-pembredelan terhadap karya sastra dan faktor-faktor keamanan lainnya. Sastra menjadi kucing lapar yang dikejar-kejar dari segala sudut dan arah. Ia seperti anak kecil yang selalu berjalan dituntun karena takut terjatuh berjalan di atas dunia yang selalu dicurigai.

Arief Budiman yang baru saja menulis mengenai sastra kontekstual (*Horison*, Januari 1985), sastra yang berpijak di bumi, seakan-akan mengandalkan bahwa ia telah melakukan penelitian terhadap karya-karya sastra yang ada sekarang untuk menyimpulkan bahwa karya sastra sekarang tidak memiliki konteks sosial. Ia menolak universalisme tanpa mengajukan bukti-bukti konkrit apakah karya sastra masa ini memang betul-betul mengarah ke arah universalisme, sekaligus beranggapan bahwa apa yang indah bagi lingkungan ini belum tentu indah bagi lingkungan yang lain. Siapa bilang? Saya bisa percaya setiap karya seni yang berangkat dari kebutuhan dan dari konteks masyarakatnya, ketika ia diangkat dan dipertunjukkan di lingkungan yang berbeda, ia bisa kehilangan konteksnya , ia bisa kehilangan relevansi yang datang dari kebutuhan masyarakat yang melahirkan kesenian tersebut.

Tetapi sebagai karya seni, saya percaya ia bisa dinikmati pada lingkungan yang berbeda. Apalagi dengan melihat kepada perkembangan media-media komunikasi. Dan saya menduga bahwa persoalan yang diajukan oleh Arief Budiman adalah bukan persoalan bahwa karya sastra kita sekarang ini adalah karya sastra yang kehilangan konteksnya, seharusnya lebih pada pembicaraan bagaimana karya seni dapat menciptakan tradisi yang bertolak dan berkembang dari kebutuhan masyarakatnya.

Tetapi bagaimanakah suatu kebutuhan dapat kembali dilihat dengan jelas apabila ia telah disentuh oleh bahasa kesenian, apabila energinya telah diserap dan menjadi bangunan seni?

Sebelum perkembangan spesialisasi dalam bidang-bidang ilmu dan kerja yang semakin tajam; sebelum orang masuk ke dalam kotak-kotak tersebut, ke dalam strata-strata sosial, ideologi dan seterusnya, kita masih bisa mendapatkan ajaran-ajaran rohani melalui sastra, cerita-cerita hitam-putih mengenai yang baik dan buruk, pandangan-pandangan hidup dan sebagainya. Sastra masih bisa merangkum segala bidang kehidupan.

Tetapi sejak perkembangan selanjutnya, bidang-bidang yang tadinya bisa hidup bersama-sama dalam sastra, bidang-bidang tersebut mengejar perkembangannya masing-masing dengan disiplin, peralatan, bahasa dan sistemnya masing-masing.

Ilmu tidak lagi memerlukan sastra, filsafat tidak lagi memerlukan sastra, agama tidak lagi memerlukan sastra dan seterusnya untuk menulis dirinya sendiri sampai kepada penemu jurnalistik dan penemuan-penemuan lain dalam bidang komunikasi. Tentu saja semuanya ini secara langsung akan mempengaruhi fungsi, situasi dan hakikat sastra.

Bahwa kalau kita mengenakan tuduhan keterasingan sastra sekarang ini, ia tidak berdiri sendirian.

Pendekatan kuantitas terhadap berapa banyak orang yang berminat terhadap sastra seperti yang telah dilakukan Basis tidak bisa begitu saja untuk membuktikan bahwa sastra kita terasing. Keterasingannya adalah kompleksitas dari berbagai keterasingan yang terjadi dalam lingkungan budaya kita (kita memakai model-model pakaian yang tidak datang dari kebutuhan kita sendiri, kita mulai membangun rumah dari model-model yang tidak datang dari diri kita sendiri, sampai kepada pendidikan, tingkah-laku sosial dan seterusnya).

Dalam tuduhan-tuduhan yang cenderung melemahkan fungsi dan kekuatan sastra inilah, sastra harus bangkit membela diri. Ia tak bisa terus-terus digojelok dan dihancurkan dari dalam dan dicurigai dari luar. Seakan-akan sastra itu adalah kuda pacuan yang selalu terus-terus disalahi dan dipecut oleh para pengamat sastra yang ke luar masuk dari mulut simposium satu ke mulut simposium lainnya.

SASTRA KONTEKSTUAL YANG BAGAIMANA?*

Umar Kayam

Dalam Catatan Kebudayaan *Horison* edisi Januari '85, *Minggu Ini*, 6 Januari '85, dan Sarasehan Seni di Solo, 28 Oktober 1984, Arief Budiman menggebrak, menyarankan agar segera dikembangkan *sastra kontekstual*. Menurut pengertian Arief *sastra kontekstual* adalah "sastra yang tidak mengakui keuniversalan nilai-nilai kesusastraan", melainkan hanya mengakui "nilai-nilai sastra terikat oleh waktu dan tempat" *(Minggu Ini*, 6 Januari 1985). Dalam bayangan Arief kesusastraan Indonesia modern selama ini sudah terlalu lama dicekoki kriteria estetisme dan universalisme kelas menengah Barat sehingga menjadi begitu berat sebelah menganggap bahwa hanya sastra yang ditulis dengan selera begitulah yang pantas dianggap "sastra". Pada hal sastra yang demikian hanya mewakili pandangan serta selera kelas menengah kota Indonesia yang kebarat-baratan itu. Sedang negeri kita ini begitu banyak dibagi dalam kelompok-kelompok masyarakat yang masing-masing mempunyai cita-rasanya sendiri. Kata Arief "dalam tiap-tiap kelompok ini, da-

* Dikutip dari naskah asli tulisan Umar Kayam; pernah diterbitkan (dengan beberapa perubahan kecil) *Horison*, No. 2/Th. XIX/ Februari 1985, halaman 39-42.

pat kita katakan bahwa cita-rasa warganya relatif sama. Dalam menghadapi kehidupan apa yang berarti dan apa yang tidak bagi orang-orang Jawa yang tinggal di desa sekarang, relatif sama. Demikian juga dengan warga dari kelompok yang lain" *(Horison*, Januari 1985). Inilah daerah-daerah kesusastraan yang mesti dijangkau yang selama ini "ketutupan bayang-bayang sastra kelas menengah kota (ini) dengan doktrin nilai-nilai universalnya" *(Minggu Ini*, 6 Januari 1985).

Sastra modern kita menjadi sastra yang terpencil dalam masyarakat kita karena daerah-daerah kesusastraan lain itu memang bukan wilayah sastra modern yang menengah kota itu.

Gebrakan ini menarik. Setidaknya dalam suasana sastra yang agak adem-ayem seperti sekarang ini retorika yang berkobar-kobar begini membikin suasana adem itu jadi hangat dan lucu sedikit. Hanya saja seberapa jauh retorika Arief ini mencerminkan realita masyarakat dan kesusastraan kita sekarang?

* * *

Pertama, tentang masyarakat kita sekarang. Pendapat Arief benar yang menyatakan bahwa masyarakat kita terbagi dalam kelompok-kelompok. Akan tetapi Arief kurang benar waktu dia mengatakan bahwa "dalam menghadapi kehidupan apa yang berarti dan apa yang tidak bagi orang-orang Jawa yang tinggal di desa sekarang relatif sama". Masyarakat pedesaan Jawa, sama dengan masyarakat pedesaan lainnya di negeri kita, bukanlah masyarakat yang tunggal selera begitu. Apalagi pada masa seperti sekarang ini di mana masyarakat-masyarakat kita sedang diguncang oleh perubahan sosial ekonomi dan budaya yang dahsyat. Ia sedang digerakkan menjadi bagian yang lebih langsung dari administrasi republik Indonesia, menjadi bagian yang lebih lang-

sung dari ekonomi nasional; menjadi bagian yang lebih langsung dari pertanian nasional; menjadi bagian yang lebih langsung dari gaya hidup kota; menjadi bagian yang lebih langsung dari bahasa nasional. Dalam memberikan jawaban dinamik upaya gerakan besar-besaran itu anggota masyarakat Jawa, misalnya, tidak sama cita-rasanya. Ada yang memiliki radio, ada yang memiliki tivi, ada yang memiliki honda bebek, ada yang membeli huller, ada yang memakai celana jeans, ada yang memakai make up viva; ada yang memasak dengan ajinomoto, ada yang suka musik dangdut, ada yang masih tahan nonton wayang kulit semalam suntuk, banyak yang masih tahu menembang macapat, ada yang kerja ulang-alik ke kota, banyak yang menjadi pembantu rumah tangga, banyak yang sudah berbahasa Indonesia meski dengan aksen Jawa yang medok, banyak sekali juga yang belum tahu berbahasa Indonesia "yang baik dan benar" dan entah apa lagi cara mereka menjawab tantangan gebrakan perubahan yang dahsyat itu. Dengan pendek bisa dikatakan di sini bahwa masyarakat-masyarakat di negeri kita sedang mengalami pencairan orientasi nilai-nilai di "kandang budaya" mereka masing-masing.

Kedua, tentang kesusastraan modern kita sekarang. Arief benar lagi waktu dia mengatakan bahwa kesusastraan modern kita berkembang dari pengaruh kuat konsep kesusastraan (kelas menengah) Barat. Tetapi dia kurang benar kalau dia membayangkan perkembangan itu sebagai perkembangan yang satu jalur dari "Barat ke Timur" hingga menjadi "kebarat-baratan" begitu. Pada hakikatnya perkembangan kesusastraan modern kita adalah proses perkembangan kesusastraan yang sedang belajar memakai suatu bahasa nasional yang baru dan menerjemahkan berbagai pemahaman tentang nilai-nilai baru (dari Barat, dari dunia modern yang kapitalis dan sosialis, dan dari Indonesia sendiri) yang sedang bergerak menyusupi kehidupan masyarakat kontemporer kita dengan wahana bahasa baru yang disebut bahasa Indonesia itu. Ini jelas terlihat sejak dari *Sitti*

Noerbaya, Salah Asoehan, Lajar Terkembang, Belenggoe, Njanji Soenji, Di Bawah Lindungan Ka'abah, Deroe Tjampoer Deboe, Bukan Pasar Malam, Keluarga Gerilja, Atheis, Surat Kertas hijau, Merahnya Merah, Pariksit, Godlob, O Amuk Kapak, Arjuna Mencari Cinta, Warisan, Pengakuan Pariyem hingga *Bumi Manusia* dan *Burung-Burung Manyar*. Bentuk roman, sajak yang lebih bebas, pembahasan dan fokus pada persoalan pribadi dan keluarga-keluarga inti, jelaslah pengaruh kuat dari kesusastraan dan kebudayaan "borjuasi" Barat. Tetapi seperti juga kita menerima dan menjadi bagian dari hidup sehari-hari kita celana panjang, hem, jurk dan rok, sastra modern kita juga sudah menjadi bagian dari kehidupan kontemporer kita. Tidak ada masalah "kebarat-baratan" dalam deretan karya sastra yang tersebut di atas. Yang ada adalah hasil ramuan dari dialog antara berbagai nilai ke dalam bahasa Indonesia yang sangat cair kedudukannya sebagai bahasa sastra.

Ketiga, tentang kesusastraan modern kita sebagai tirani atau diktator ukuran estetika sastra kelas menengah kota. Arief benar dengan pendapat ini hanya apabila dia mau mendudukkan ini dalam perspektif perkembangan budaya kota sebagai pelopor perkembangan budaya modern negeri kita. Jadi dia mesti "kontekstual" begitu. Sebab, sama dengan pertumbuhan dan perkembangan budaya baru atau modern di mana saja, pertumbuhan itu dimulai dari dan di kota untuk kemudian merembes dan menyebar ke daerah dan wilayah luar kota. Sama dengan bagian gaya hidup kota yang lain (cara berdandan, pilihan musik, cara berbicara) kesusastraan modern juga mulai dari kota untuk "dijajakan" ke wilayah luar kota. Demikianlah Hemingway, Saul Bellow, Sidney Sheldon, dibeli dan dibaca oleh para buruh, petani dan intelektual kota kecil dan desa Amerika karena dijajakan oleh tangan gurita raksasa penerbit dan perdagangan kapitalis di kota besar seperti New York, Boston, Chicago atau San Francisco dan Los Angeles. Begitu pula Yevtushenko dan Sholokov (tapi tidak Pasternak dan Sol-

shenitsyin) dibaca oleh para buruh dan petani pertanian kolektif di pedalaman Rusia karena penerbit partai dan majalah sastra partai di Moskwa menerbitkan dan menganjurkan (mungkin memerintahkan) agar warga Soviet membeli dan membaca sastra yang patriotik itu. Tetapi demikian juga dengan minuman Coca Cola, lipstik Max Factor, minyak wangi Topaz, celana Levi's dan musik Michael Jackson. Cita-rasa sastra, Coca Cola, celana Levi's dan musik Michael Jackson itu memang didiktekan oleh kekuatan mesin kapitalis (kalau di Amerika) dan kekuatan partai (bila itu di Soviet Uni). Tetapi apakah itu mesin kapitalis atau mesin partai komunis itu adalah mesin-mesin suatu gaya hidup dan pengaturan hidup masyarakat industri maju. Dalam masyarakat ke dua sistem itu agaknya "tirani" dan "kediktatoran" cita-rasa itu diterima sebagai suatu kenyataan (setidaknya untuk sementara, tapi sementara yang panjang) oleh warga masyarakatnya. Bahkan dunia keseniannya jadi mengambil sikap *if you can't beat them, join them* seperti jelas terlihat pada *credo pop art* Andy Warhol dan kawan-kawannya; melukislah objek-objek populer dari kehidupan sehari-hari secara realistik. Yang berarti: terimalah kenyataan hadirnya botol Coca Cola itu di tengah masyarakat.

Indonesia tidak hanya ingin membangun suatu republik kesatuan dari lingkungan etnik yang berbagai ini tetapi juga republik kesatuan yang modern. Artinya ia ingin juga mengembangkan dirinya menjadi suatu negara industri modern. (Senang atau tidak, agaknya ukuran modern itu, baik di dunia kapitalis atau sosialis, adalah industri yang maju itulah). Maka kita membuka diri bagi penanaman modal asing dan "jurus-jurus" persilatan dunia industri maju lainnya seperti antara lain kesusastraan dan segala gaya hidup dunia industri maju itulah.

Hasilnya ya seperti kita lihat sekarang inilah! Indonesia (orde lama atau orde baru) membangun kebudayaan (dan kesusastraan) barunya dari dan lewat kota-kota. Modal

yang dipakai untuk menggerakkan ini (di samping hutang dollar Amerika) sudah tentu adalah kelas menengah elit birokratik kita (yang di Jawa disebut: priyayi) untuk kebudayaan dan politik, dan kelas menengah non-elit birokratik ("pribumi" dan "non-pribumi") untuk pertumbuhan ekonomi modern kita itu. Tentu saja kelas menengah kita mendiktekan cita-rasa dan selera mereka. Dalam gaya hidup, dalam menyediakan lapangan pekerjaan, dalam berkesenian, dalam ber"sastra-sastra". Untunglah kita bukan kapitalis atau sosialis betulan! Pancasilais begitulah! Pendiktean kelas menengah kita adalah pendiktean yang encer saja kualitasnya. Bahkan seringkali tidak terlalu serius (seperti juga kebanyakan peraturan dan pendiktean peraturan itu). Kalau ada seorang kritikus sastra kita bilang: mbok roman kita sebagus roman Kawabata, apakah dia betul serius? Kalau seorang lagi mengatakan: mbok nulis yang betul hebat dan buagus begitu lho, supaya bisa menang hadiah Nobel, apakah orang itu seorang "megalomaniak"? Saya kira paling dia cuma dagelan saja. Dan apakah ada penulis Jawa modern yang berani bilang: wah, *macapat* itu sastra desa yang murahan saja? Dan wilayah yang didikte oleh elit kelas menengah kota ini juga wilayah yang goyah sekali seperti saya coba tunjukkan sebelumnya. Mereka menerima sekaligus mempertahankan yang telah mereka miliki. Seringkali juga tidak acuh saja, meskipun pada orang Jawa, misalnya, sering diterapkan servis *inggih-inggih boten kepanggih*, ya, ya, tapi tidak akan terlaksana.

Jadi *sastra kontekstual* yang bagaimana? Kalau seorang anak petani desa Kadisobo yang bernama Linus Suryadi Ag. menulis *Pangakuan Pariyem* dalam bahasa Indonesia yang ditaburi dengan kosakata Jawa, yang dipuji oleh Soedjatmoko dan Subagyo Sastrowardoyo tapi dimaki oleh Rendra sebagai *sastra klangenan*, tidak difahami oleh jaringan keluarganya sendiri di desa, tapi dimengerti oleh para priyayi di kota, dibaca dengan rakus oleh para *expatriates* Jawa di Jakarta, dibenci oleh pembaca wanita Jawa *pesisiran*, di-

anggap menarik oleh sosiolog Batak seperti Hotman Siahaan, *sastra kontekstual* yang mana *Pangakuan Pariyem* ini? Kota, desa, desa-kota?

Kalau seorang anak santri desa di dekat Jombang yang bernama Emha Ainun Nadjib menulis kumpulan esei *Indonesia Bagian Sangat Penting Dari Desa Saya* yang juga dipuji dan dicaci oleh berbagai kalangan pembaca Jawa maupun bukan Jawa, yang di kota maupun yang di desa, termasuk *sastra kontekstual* yang bagaimana sastra Ainun ini? Kota, desa, desa-kota? Santri, abangan, abangan-santri?

Kalau seorang anak guru sekolah rendah kota kecil yang kemudian menjadi rohaniwan yang bernama YB. Mangunwijaya menulis *Burung-Burung Manyar* yang dianggap kontroversial juga oleh masyarakat Jawa sendiri, dipuji dan dicaci di kota dan di kota-kota kecil, roman alegori pewayangan ini masuk *sastra kontekstual* yang bagaimana?

Kemudian bagaimana dengan *Warisan* dari Chairul Harun anak Pariaman, *Upacara* Korrie Layun Rampan anak Dayak dari Kalimantan Timur, sajak-sajak *O Amuk Kapak* Sutardji Calzoum Bachri yang bernafaskan mantra, *Arjuna Mencari Cinta* dari Yudhistira Ardi Nugraha, sastra kontekstual apakah itu?

Dan *Kabut Sutera Ungu* dari Ike Supomo, dan *Setangkai Edelweis* dari Marga T. yang digemari dan dipuji-puji oleh banyak ibu-ibu kelas menengah kota yang pada membaca *Femina*, *Kartini*, dan *Sarinah*, *sastra kontekstual* yang bagaimana pula sastra ke dua penulis wanita kita ini? *Sastra kontekstual* ibu-ibu kelas menengah kota?

Dan deretan ini masih dapat kita susun dengan amat panjangnya . . . .

* * *

Mungkin dengan deretan di atas Arief Budiman akan mengatakan: justru itu menguatkan tesa saya bahwa sastra

Indonesia modern kita terlalu mengacu kepada kriteria universal kelas menengah kota. Mereka, karya-karya itu, adalah *kontekstual* dengan cita-rasa orang kota. Di sinilah letak konteks persoalannya yang menarik. Arief Budiman mungkin akan melihat bahwa penulis-penulis seperti Linus, Emha, Chairul, Korrie, Sutardji, Yudhistira dan Mangunwijaya adalah bekas orang-orang desa yang sudah berorientasi kekehidupan kota. Karena itu mereka menulis kesusastraan yang dibentuk oleh cita-rasa (kelas menengah) kota. Karenanya sastra mereka secara *kontekstual* sastra kelas menengah kota. Dalam ke dua karangan dan ceramahnya Arief agaknya membayangkan dan menyiratkan adanya kemungkinan sastra *(kontekstual)* yang terkotak-kotak menurut kenisbian nilai-nilai golongan, suku, agama dan kelas sosial. Sayang Arief hanya memberi contoh konkrit dengan "sastra kelas menengah kota" (yang diberi hak hidup oleh Arief). Tetapi tidak ada contoh konkrit lainnya. Maka saya membayangkan Arief menghendaki juga hadirnya sastra yang *kontekstual* dengan "kelas petani", "kelas buruh", "kelas nelayan" dan sebagainya itu. Dengan kondisi masyarakat-masyarakat kita yang begitu cair dan sedang berada di tengah goncangan perubahan itu bagaimana bisa "mengkotak-kotakkan" dalam *sastra kontekstual* yang seperti itu? Ambillah dunia petani Jawa, misalnya. Bagaimanakah dengan kondisi dunia pertanian Jawa seperti sekarang ini dapat tumbuh suatu *sastra kontekstual* petani seperti dikehendaki oleh Arief Budiman itu? Para generasi tua petani Jawa, meskipun sudah mulai banyak yang berbahasa Indonesia tidak membaca, atau menulis kesusastraan Indonesia. Bahkan, saya kira, sebagai tradisi dalam bahasa Jawa pun mereka tidak menulis sastra. Yang jelas mereka adalah penikmat-penikmat sastra lama Jawa lewat *tembang macapatan* yang dinyanyikan pada ritus-ritus pedesaan. Saya kira bagi mereka itulah kesusastraan itu. Dan wayang kulit! Tetapi wayang kulit pun sekarang semakin jarang dimainkan di desa-desa Jawa karena mahal ongkos pertunjukannya. Ting-

gallah generasi muda dunia pertanian itu yang karena kebanyakan sudah bersekolah dapat berbahasa Indonesia. Apakah mereka membaca dan menulis sastra Indonesia? Saya kira hampir-hampir tidak. Membaca adalah tradisi yang masih baru di pedesaan kita (bahkan juga di kota dan kampus universitas kita) apalagi menulis. Dibesarkan dalam sastra oral dan seni pertunjukan maka apresiasi kesenian mereka berada dalam lingkungan seni yang demikian. *Macapatan*, wayang kulit, ketoprak dan di Jawa Timur mungkin ditambah dengan *ludruk*. Sekarang dengan masuknya radio, tivi dan bioskop di kota kecil dekat pedesaan mereka mungkin mereka juga senang mendengarkan musik dangdut Rhoma Irama, film Indonesia dan kungfu Cina. *Sastra kontekstual* petani yang bagaimana akan dapat lahir dari kondisi seperti itu?

Tinggallah minoritas kecil para cendekiawan desa yang gelisah yang mungkin mau mencoba (dan mempunyai bakat) mengarang dalam bahasa Indonesia. Tetapi mereka adalah Linus-Linus, Emha-Emha, Yudhis-Yudhis dan Chairul-Chairul yang sudah bersekolah di kota dan sudah kena "racun kelas menengah kota" yang disesali Arief itu. Mereka adalah "pejalan budaya ulang-alik", *cultural commuters*, antara desa dan kota. Mereka masih sangat akrab dengan kehidupan desa, masih nonton wayang kulit dan mendengar *macapatan* (Chairul Harun bahkan masih membina dengan aktif *randai* di kampung-kampung). Tetapi mereka juga sudah berangkat dari desa mereka. Berangkat ke mana? Ke budaya kota dan ke budaya Indonesia! Maka mereka menulis tentang berbagai persoalan tradisi mereka dalam konteks kebudayaan Indonesia dan kebudayaan kota. Tulisan mereka mungkin tidak terlalu dimengerti oleh orang-orang desanya. Tetapi kebarat-baratan? *Pengakuan Pariyem*, *Warisan*, *Arus*, *Bako*, *Upacara*? Wah, saya kira tidak!

Cerita begini juga masih dapat kita deretkan dengan panjangnya hampir pada penulis-penulis kita yang lain. Kenapa? Karena mereka semua adalah pejalan budaya ulang-alik itulah!

Dan cerita begini juga masih dapat kita deretkan dengan panjangnya pada kotak-kotak Arief yang lain. Yang "buruh", yang "nelayan", yang "Batak", yang "Bugis", yang "Dayak" dan entah yang *kontekstual* apa lagi.

* * *

Konsekuensi membangun suatu republik kesatuan dan modern memang jauh. Dan seringkali juga mahal bayarannya! Salah-satu esensi negara-kebangsaan yang kesatuan dan modern adalah "penyederhanaan" dan "penyatuan". Akan banyak kekhasan etnik kita hilang, akan banyak wajah tradisi musnah. Pasti kita akan berusaha menyelamatkan yang dapat diselamatkan. Tetapi mencegah serat-serat tikar yang sudah mulai lapuk memang sulit! Yang akan lahir adalah suatu kebudayaan (dan kesusasteraan) yang baru meskipun masih akan banyak mengandung unsur-unsur lama dalam kurun waktu yang cukup panjang. Yang akan lahir itu bukan "kotak-kotak kebudayaan atau kesusastraan" yang apa pun. Kesusastraan yang sedang dan akan lahir itu adalah kesusastraan Indonesia yang berangkat dari kotak-kotak kebudayaan itu dan bukan pergi menuju ke kotak-kotak kebudayaan baru.

Dari sudut ini *semua* pernyataan kesusastraan Indonesia modern baik yang di *Horison*, *Kompas*, *Sinar Harapan*, maupun *Femina*, *Kartini*, *Sarinah* adalah sastra *kontekstual*. Dan dari dulu pun kesusastraan modern kita sudah konsekuen *kontekstual!* Karena sudah selalu berpijak pada bumi kita sendiri.

Sastra kita itu selalu *kontekstual* karena ia *kontekstual* dengan kondisi masyarakat kita yang memang sedang digoyah oleh dinamika perubahan dahsyat. Perubahan dahsyat yang memang kita niati dan kita kehendaki!

INIKAH "SASTRA KONTEKSTUAL" ITU?

Satyagraha Hoerip

Penulisan cerpen yang bagus ternyata masih bersambung, di Indonesia. Demikian pun deretan sastrawan kita yang kebetulan adalah pula sarjana sastra, masih ada kelanjutannya. Seperti kita ingat, daftar golongan ini mencatat Subagio Sastrowardoyo, Budi Darma dan Sapardi Djokodamono; sedangkan belakangan ini ditambah lagi dengan Bakdi Sumanto dan Pamusuk Eneste.

Dari segi kesinambungan penulisan sastra, tentu saja itu membesarkan hati. Sebab tanpa penulis-penulis baru berarti ancaman putusnya sejarah sastra kita bisa lebih menebal. Namun demikian, mengingat bahwa sastra itu senantiasa adalah masalah tema-dan-penyajian, maka perlulah kita "ambil jarak dulu" perihal mutu hasil karya mereka itu. Pemunculan yang sering di media-massa saja, misalnya, belumlah jaminan bahwa karya mereka tentu bermutu sastranya.

Begitu pula dengan "Orang-orang Terasing", antologi 15 cerpen Pamusuk Eneste, terbitan PT. Gunung Agung (akhir) 1984. Biarpun HB. Jassin sudah sudi menulis lima

*Dari "Seni Budaya" *Sinar Harapan*, Sabtu, 9 Februari 1985 halaman VII.

halaman prakata – tertanggal 31 Agustus 1983 – masihlah patut bagi kita untuk menelitinya sendiri.

Pamusuk Eneste (tamatan FSUI) terbukti penulis baru yang kreatif. Produktif? Itu sudah banyak orang tahu. Tapi bahwa juga kreatif, nah inilah yang menarik. Ke-15 cerpen di buku ini sudah pernah dimuatkan di media-massa, semua, sebelumnya.

Ciri pertama karya Pamusuk ialah lokasi luar negeri, "Anuland". Yang kedua, bahwa nama para tokohnya karikatural, termasuk "Tante Sun" (halaman 102) sekalipun. Coba saja, adakah Anda punya kenalan yang bernama "Dodeskaden", "Wolfgang Kipkop", "Bildog" lalu "Dondelon", "Jenderal Gantole" dan sebagainya? Tapi keanehan nama-nama tersebut tampaknya tidak asal dibikin oleh pengarangnya, melainkan (ciri ketiga) disesuaikan dengan warna cerpen yang karikatural pula: sejak masih jadi "janin" di benak pengarangnya. Tentu saja, bahwa ada terselip di sana-sini nada-nada misterius, ironis, semi-romantis sensual, lalu humor-pahit dan bahkan yang mengerikan sekalipun "Diderot" (halaman 109-114) misalkan, jelas mengandung suasana yang mengerikan. Betapa tidak?

Ada seorang laki-laki, Diderot namanya, tatkala naik bis-umum yang sesak kecopetan dompet. Dia baru menjerit dua kata yaitu "Copet! Copet" lalu kena hantam sampai pingsan; dan bangun-bangun sudah berada di kantor polisi dengan wajah babak belur. Polisi menolak membawanya ke rumah sakit. Soalnya dia justru dilaporkan sebagai pencopetnya. Tidak ayal lagi dia dimasukkan ke sel sempit bukan kepalang dan – tentu saja – belum ada bayangan kapan dikeluarkan dari sana. Apalagi ia berkeras tidak mau mengakui mencopet.

Nah, nasib buruk sejenis ini kalaulah menimpa diri Anda, bukankah mengerikan? Pertama, bagaimana mengakui padahal tidak mencopet? dan kedua, sekiranya pun mengaku, benarkah penyiksaan berhenti?

Idem dengan perawan gembrot tokoh utama "Tante Sun". Ia tidak tahu mengapa perbuatannya yang selalu baik kepada sesama rekan karyawan di perusahaan MNC, justru mereka balas dengan ketidaksukaan (secara anblok) kepada dirinya?

Idem dito tokoh utama "Bildog", yang diperiksa dan disiksa polisi karena disangka membunuh seorang perempuan. BBC, VOA maupun ABC menyiarkan kejadiannya dengan versi berbeda-beda. Begitu pun media-massa lokal di (perhatikan:) "Anuland". "Yang jelas, Bildog tidak pernah kembali ke apartemennya – hingga hari ini". (halaman 26).

Dalam kata pengantarnya, H.B. Jassin antaranya menulis, "Satu dimensi lain dalam cerita-cerita Pamusuk ialah apa yang mungkin bisa disebut tenaga gaib". (halaman VIII).

Hal itu memang benar, terbukti dari banyak cerpen Pamusuk yang menyiratkan dimensi itu. Namun begitu penulis ini ciri keempat yang utama dari Pamusuk ialah relevansi sosial yang dikandunginya: Tanpa tanda seru. Sehingga protesnya bukan nada tinggi melengking, melainkan lemah gemulai. Tapi karena ditempatkan di (hampir) bagian penutup maka akibatnya terasa efektif. Salah-satu contoh ialah pada "Dondelon". Nama aneh itu milik seorang kolumnis tetap sebuah koran terkemuka.

"Tiap hari ia harus menyelesaikan sebuah karangan sepanjang 2-3 halaman folio mengenai peristiwa penting yang terjadi di Anuland duapuluh lima tahun yang lalu. Dondelon bebas memilih pokok soal yang akan ditulisnya, entah itu mengenai politik, ekonomi, kebudayaan, atau bidang lain. Cuma satu persyaratan yang diminta pemred koran terkemuka itu: Dondelon harus menulis dengan jujur dan objektif, serta yang ditulis itu harus betul-betul terjadi duapuluh lima tahun yang lampau dan bukan hanya isapan jempol si pengisi kolom". (halaman 93) Untuk itu kolom

tersebut diberi judul tetap, "Hari Ini Dua Puluh Lima Tahun yang Silam". Nah, Dondelon bingung mencari topik.

Sekonyong-konyong ia ingat, bahwa hotel megah di hadapan biliknya esok hari akan merayakan HUT ke-25. Sesuai betul dengan artikel yang harus dia tulis. Tapi dia ingat pula, waktu hotel tersebut mau didirikan rakyat protes keras. Sebab pohon-pohon nyiur sepanjang pantai di babat habis. Ganti kerugiannya pun dibayar di bawah harga standar, sedangkan pembeliannya berlangsung dengan cara setengah paksa. Waktu ada unjuk perasaan malahan jatuh korban manusia.

Apakah seluruh kenyataan itu akan ditulis lengkap oleh Dondelon? Ia ragu-ragu.

Batinnya, " . . . . Bisa-bisa aku dicap menghasut. Masih mending kalau dicap begitu. Kalau dicap subversif dan kotrev, bagaimana? Di samping itu, ada kemungkinan koran yang memuat rubrik "Hari ini . . ." mendapat teguran dari fihak tertentu. Masih untung bila hanya ditegur. Jika koran itu dibreidel dan pemrednya dimasukkan ke bui sekalian, bagaimana?" (halaman 100).

Keterampilan menyusun bangunan cerita dan membuat penutup yang enak, agaknya tak perlu disangsikan pada Pamusuk Eneste. Kelimabelas cerpennya enak dibaca, bukan sebab lancar gaya bahasanya melainkan terutama sebab enak menyusun dan menutupnya. Bahwa ada-ada saja ide cerita yang dia dapat, tak usah dikagumi benar. Untuk itu Pamusuk memang bertekad jadi pengarang, penulis. Kebetulan sekali bahwa sekaligus bisa jadi sastrawan.

Dengan membaca "Orang-orang Terasing" (114 halaman) ini, orang yang cemas bahwa sastra mutakhir Indonesia "kurang kontekstual", agaknya akan sedikit terhibur. Asalkan yang dimaksud itu bukanlah sastra protes dan dengan sebaris tanda seru.

Namun yang terutama menyenangkan dari cerita-cerita Pamusuk pastilah ukuran fisiknya : Pendek-pendek. Tapi sintal.

KRITIK KONTEKSTUAL KARYA SASTRA*

Soediro Satoto

Berhura-hura mengenai disiplin sastra (teori, sejarah, dan kritik sastra), baik genre atau jenis puisi, prosa, maupun drama, seringkali justru tidak menjernihkan permasalahannya. Acapkali kita terperangkap ke dalam suasana kegalauan dan kebauran; dan pada gilirannya menjurus ke kekaburan. Kita sering tidak dapat membedakan mana yang hakikat, kedudukan, fungsi, dan sifat sastra. Misalnya, mana yang unsur sastra, dan mana yang hanya sekedar faktor yang mempengaruhi keberadaan sastra. Kita pun sering mencampuradukkan antara *pengertian dan pengartian* metode, teknik, pendekatan dan gaya sastra.

Mempermasalahkan sastra, berarti mempertanyakan tentang apa, bagaimana, mengapa; dari dan untuk apa, dan untuk siapa sastra itu hadir.

Bukan mustahil, jika keberadaan sastra sering melibatkan hal-hal yang non-sastra. Kadar keterlibatan dan keterkaitan apa-apa yang non-sastra ke dalam kegiatan bersastra, berakibat kita akan sukar membedakan mana yang *un-*

* Dari *Minggu Pagi* No. 49, tahun ke-37, 10 Maret 1985, halaman 4. Semula penulisnya mengusulkan judul: *Kritik Kontekstual Dalam Sastra.*

sur sastra, dan mana yang sekedar *faktor pendukung* dalam keberadaan sastra. Unsur-unsur sastra biasanya teraktualisasi secara tersurat dalam teks. Sedangkan faktor-faktor pendukung keberadaan sastra termanipulasi secara tersirat dalam konteks. Sebuah teks (termasuk teks sastra), merupakan ungkapan bahasa yang mengacu kepada sesuatu. Dan sesuatu itu, tidak terbilang jumlahnya. Jika teks sastra dapat dipandang sebagai pesan, maka pesan yang dapat terekam ke dalam teks merupakan bagian dari keseluruhan gambaran dunia angan-angan, fikiran, perasaan dan kehendak si penyampai pesan, yaitu bisa saja oleh pengarang, penyaji, publik atau sponsor.

Dalam sastra, pesan yang teraktualisasi ke dalam teks sastra tidak semudah ditafsirkan, atau dimengerti dan difahami publiknya, jika dibandingkan dengan pesan yang teraktualisasi ke dalam teks non-sastra.

Untuk mengenali, menggauli, menghayati, menafsirkan dan mengevaluasi pesan yang terungkap di dalam teks sastra, para kritisi sulit melepaskan diri untuk tidak menempatkan teks tersebut ke dalam konteksnya.

DIGUGAT

Akhir-akhir ini, eksistensi, esensi, dan fungsi kritikus sastra dipergunjingkan lagi. Mencapai klimaksnya pada forum "Temu Kritikus dan Sastrawan 1984" yang berlangsung di Jakarta Medio Desember 1984 yang lalu. Antiklimaks gugatan terhadap kritik sastra tersebut, memperoleh tanah subur di dalam forum "Temu Redaktur Kebudayaan se Jawa dan Sastrawan se Jawa Tengah", yang berlangsung di Semarang pada tanggal 21-23 Desember 1984. Peristiwa semacam itu, dalam bentuk forum diskusi, sudah beberapa kali diadakan dengan kekhasannya masing-masing. Pertama, pada tanggal 27 Oktober 1966, hari kedua dalam rangka peringatan Sumpah Pemuda ke-38. Kedua, pada 30 April 1967, dalam rangka peringatan Hari Chairil Anwar. Ketiga,

pada 31 Oktober 1968, dalam "Diskusi Tentang Kritik Sastra". Ketiga Peristiwa itu diselenggarakan di Jakarta. Dan keempat, pada 8 September 1974, dalam forum "Pengadilan Puisi Indonesia Mutakhir", yang diselenggarakan di Bandung oleh panitia athoc (Hakim Ketua, Hakim Anggota, Jaksa Penuntut Umum, Tim Pembela, Terdakwa, dan Para Saksi) yang dibentuk khusus untuk keperluan tersebut.

Dalam perjalanannya, Kritik Sastra yang masih muda usia itu (paling tidak lebih muda daripada usia kepengarangan dan kesastraan yang menjadi objek telaahnya), berjalan terseok-seok; itu wajar. Kritik sastra khususnya, dan sastra Indonesia pada umumnya, belum memiliki teori yang mapan, apa lagi yang standar.

Tiadanya konsepsi yang jelas tersebut, lantaran sikap mengharamkan konsepsi impor dari Barat. Sedangkan konsepsi domestik yang asli, yang memadai dan pas belum kunjung tiba. Konsepsi asembling atau kerja patungan masih perlu diuji kredibilitasnya.

Kenyataan demikian, di Indonesia berlaku juga bagi hampir semua disiplin ilmu pengetahuan dan teknologi (bukan hanya disiplin ilmu sastra dan cabang-cabangnya).

"Masyarakat Sastra" menjadi terombang-ambing kehilangan pangkal berpijak yang kukuh – sulit dikenali arah dan jatidirinya.

Tiap-tiap orang atau golongan, berhak berbicara tentang sastra dan liku-likunya, dilihat dari kacamata mereka sendiri. Mereka saling berusaha untuk memperoleh legitimasi atas pengabsahannya. Akibatnya, sastra menjadi sangat pluralis dan polarisasi. Sering saling berbenturan konseptual. Inikah demokrasi sastra kita?

Baik pada tahun 1966, 1967, maupun 1968, dipertanyakan tentang "kritik sastra itu *science ataukah art?*". Maka, timbullah apa yang disebut: Aliran Kritik Rawama-

ngun (penganut "New Criticism" di Barat); Aliran Kritik Ganzheit (penganut teori Totalitas dan Gestalt, yang berasal dari Barat juga); Aliran Kritik Akademik atau Aliran Kritik Analitik, yang biasa ditelan dengan lahapnya di berbagai perguruan tinggi (yang sumbernya berasal dari Barat juga).

Pada tahun 1974, dalam forum "Pengadilan Puisi Indonesia Mutakhir", para kritisi sastra di Indonesia dituduh sebagai orang-orang yang berdosa, selalu menghembus-hembuskan angin sastra yang tidak sehat.

Pada tahun 1984, kritik sastra Indonesia dipertanyakan kembali kegunaan atau fungsinya dalam rangka pembinaan dan pengembangan sastra (di) Indonesia. Pada tahun itu juga, timbullah istilah-istilah seperti: "kritikus cacing", "kritikus naga", "kritikus kampus", "kritikus non-kampus", "kritikus yang sastrawan" dan "sastrawan yang kritikus"; dan mungkin masih banyak lagi istilah-istilah yang tampaknya seperti aliran dalam kritik sastra, namun belum jelas konsepsinya. Semua itu merupakan prasangka. Bukankah munculnya banyak gagasan, ide, prakonsep, di samping memberi kesan kegalauan, kehura-huraan dan sebagainya; masih dapat kita pungut butir-butir mutiara yang dapat dipakai sebagai bahan masukan untuk menuju ke suatu konsepsi yang mapan?

Kritikus sastra bisa saja pengarang (baca: sastrawan), guru sastra, peneliti sastra, peminat/pengamat sastra, pembaca karya sastra, dan sebagainya. Istilah "sastrawan" agaknya di-claim untuk memberi nama bagi para pengarang fiksi (puisi, prosa, atau drama). Khusus "drama", ada istilahnya sendiri, yaitu "dramawan". Lalu di mana posisi kritikus sastra, guru/dosen sastra, peneliti sastra, dan pembina serta pengelola sastra?

Dilihat dari segi pembidangan atau operasionalnya, kita mengenal *kritik teori* (theory criticism) dan *kritik terapan* (practical criticism atau applied criticism).

"Kritik teori" berbicara tentang hakikat, fungsi, sifat dan kaidah-kaidah kritik. Sedangkan "kritik terapan" berbicara dan berfungsi untuk menilai atau mengevaluasi karya sastra. Jadi, posisi seorang kritikus sastra adalah berhadapan langsung dengan karya sastra (bukan pengarang redaktur budaya atau penerbit karya sastra). Dalam hal ini, kritik terapan dalam sastra dapat disejajarkan dengan apresiasi sastra.

Dalam posisinya berhadapan dengan karya sastra, seorang kritikus sastra berhadapan langsung dengan teks sastra. Dalam posisinya sebagai seorang evaluator atau apresiator sastra, seorang kritikus sastra berkedudukan sebagai penafsir dan pemaham pesan *(message)* baik yang tersurat *(explicit)* maupun tersirat *(implicit)*.

Bagaimana seandainya kritikus sastra itu seorang sastrawan. Yang dihadapi adalah sebuah karya sastra, yang kebetulan adalah hasil karyanya sendiri. Secara teori, hal ini tidak ada keberatannya. Tetapi secara praktisi, kritikus sastra yang sastrawan itu dituntut keterbukaan, kejujuran dan keobjektifan untuk menilai wajahnya sendiri. Sejauh mana sikap keterbukaan, kejujuran dan keobjektifan seorang kritikus dalam melihat dan menilai wajah orang lain, hal itu sangat bergantung pula pada kualitas manusianya. Sekalipun ia itu "kritikus cacing" atau "kritikus naga" (menurut istilah Budi Darma).

Bermacam-macam pendekatan kritik sastra, yang pada dasarnya bertolak dari dua sisi pandangan tersebut di atas, yaitu: pendekatan Analitik yang lebih teoritik; dan pendekatan Ganzheit yang lebih intuitif. Pendekatan analitik lebih memandang karya sastra sebagai objek kajian yang dapat dianalisa berdasarkan kerangka teori sastra sebagai acuannya. Secara teoritis, hal ini dapat dikenali lewat struktur teks sastranya. Di sini, karya sastra dipandang sebagai karya yang otonom, terlepas dari keterkaitan dengan konteksnya.

Pendekatan Ganzheit, lebih memandang karya sastra sebagai media "pertemuan" antara kritikus (pembaca) dengan pengarang. Pertemuan ini sulit sekali dibayangkan keakrabannya; kecuali apabila kritikus sastra memiliki intuisi, kepekaan imajinasi, perasaan estetik sebagaimana pengarang memanfaatkan itu semua dalam proses penjadian karya sastra hasil ciptaannya.

Pendekatan kritik sastra berdasarkan teori sastra Barat, yang sekarang ini sedang melanda di Indonesia seperti: Strukturalisme, Sosiologi Sastra, Struktural Genetik, Semiotik, Estetika Reseptif, Poststrukturalisme atau Dekonstruksi, masih harus diuji keampuhannya untuk merebut pesan yang diaktualisasi ke dalam teks sastra.

Timbullah tesis baru berupa asumsi, bahwa komponen-komponen jalur keberadaan sastra seperti: pengarang, karya sastra, pembaca, alam semesta (termasuk sosio-kultural), masih memperoleh dominasi antara komponen yang satu terhadap lainnya. Ada kesan, pendekatan-pendekatan demikian masih atomistis; terlepas dengan konteksnya.

Kritik Kontekstual dalam sastra, dapat ditawarkan sebagai alternatif lain, yang barangkali lebih cocok dengan khazanah sastra Indonesia yang banyak ditaburi sastra lokal yang kadang bersifat simbolis dan misteri.

Seperti halnya bahasa sebagai model primer dan karya sastra sebagai model sekunder, ke duanya merupakan model semiotik. Apa yang tersurat di dalam bahasa (baca: teks non-sastra) dan dalam teks sastra, hanyalah merupakan sebagian dari keseluruhan model ide global. Ada bagian-bagian lain yang terniat (intention meaning) oleh pengarang sebagai pesan, dapat saja luput, tidak dapat termuat (actual meaning) ke dalam teks. Bagian yang tidak termuat, tetapi terniat tersebut adalah konteksnya. Maka, sebenarnya tidak ada satu pun teks (baca: wacana atau discourse) yang dapat dilepaskan dari konteksnya.

Ada kesan pula bahwa dalam menafsirkan teks sastra, kita sering membayangkan teks-teks lain yang (mungkin) ada, baik yang mendahului maupun yang diharapkan akan adanya. Hal ini disebabkan oleh kenyataan, bahwa teks itu tidak dapat dilepaskan dari situasi pemakaiannya. Untuk hal ini, intertekstual merupakan syarat penting dalam pendekatan kritik kontekstual.

Dilema Sastra Kita

SASTRA KONTEKSTUAL SASTRA BERTENDENSI*

Diro Aritonang

Sampai kini persoalan kesusastraan kita masih pada pertikaian ideologi. Konflik antara Lekra dengan Manikebu pada tahun 50/60-an tak sirna-sirna dari ingatan kita, peristiwa itu seakan-akan menjadi cerita klasik yang abadi. Sepertinya hal-hal yang berbau realisme-sosial menjadi setan yang terus menghantui, menjadi bahaya laten. Maka ketika seorang sosiolog seperti Arief Budiman melemparkan gagasan "Sastra Kontekstual" langsung saja kita kecam habis-habisan sebagai ide yang tak bertanggung jawab, sebagai ilusi untuk hakikat sastra, bahkan seorang semacam Wiratmo Sukito menganggap Arief Budiman sebagai pembela (secara terselubung) ideologi Lekra, kira-kira begitu.

Sampai saat ini saya secara pribadi sangat tidak mengerti terhadap problema-problema ini. Gejala ini justru hanya mengulang-ulang luka lama saja, dendam kesumat dan sentimen saja. Bukankah Arief Budiman juga termasuk seorang pahlawan yang paling gigih membela Manikebu pada waktu itu? Apakah kita menganggap Arief Budiman hanyalah seorang pengkhianat? Mengkhianati manifestasinya sendiri? Banyak sekali pertanyaan untuk persoalan Arief Bu-

* Dari: *Pikiran Rakyat*, 2 April 1985.

diman ini, tetapi persoalan itu tidaklah penting. Yang penting mengapa kita selalu berusaha mengelak, menolak dan mengecam hal-hal yang berbau sosial terhadap sastra, dan selalu dikonotasikan sebagai "propaganda", sastra seakan-akan hanya untuk filsafat, religi dan mistis, bukan untuk masalah sosial apalagi politik.

Untuk itu tulisan ini berusaha merealisir kecenderungan-kecenderungan kesusastraan pada semestinya. Tentunya lewat beberapa pandangan atau penilaian terhadap perkembangan kesusastraan itu sendiri. Kesalahan kita ketika menanggapi gagasan Arief Budiman, karena asosiasi kita langsung saja tertuju pada Lekra, pada ideologi komunis, tidak pada *kemanusiaan* itu sendiri. Maka jika kita menuduh Arief Budiman berlaku politis terhadap sastra, tuduhan kita pun sudah berlaku politis dan tidak bisa menghindar dari yang dinamakan politik, karena manusia pada hakikatnya adalah makhluk berpolitik. Maka ada suatu kecenderungan dalam kesusastraan kita yang berpandangan memisahkan politik dengan kesusastraan demikian juga masalah-masalah sosial.

Persoalan kesusastraan bukan saja pada *bahasa* dan *estetika* tetapi juga pada persoalan-persoalan kemanusiaan yang begitu jamak, tidak saja pada filsafat, agama, mistik, moral, tetapi juga pada sosiologi, politik, psikologi, sejarah, dan lain-lain yang manunggal, menjadi satu kesatuan yang bulat, menjadi suatu totalitas, dalam kesusastraan, kesusastraan memiliki nilai intrinsik dan ekstrinsik, punya isi dan bentuk, punya roh dan badan. Menurut Horace adalah "dulce et util" (menyenangkan dan bermanfaat).

Ada baiknya persoalan kontekstual dalam kesusastraan kita alihkan pada pemikiran Iwan Simatupang yang saya anggap pelopor tentang gagasan sastra kontekstual, walau tak menyebutnya sebagai sastra kontekstual. Dari pemikirannya tersirat apa yang dicetuskan Arief Budiman sebagai sastra kontekstual. Sejak lama Iwan mengeritik keras gejala

yang ganjil terhadap kehidupan sastra Indonesia, seperti juga yang masih kita rasakan sekarang, pertengkaran ideologi yang berekor panjang, malah merusak kondisi kesusastraan itu sendiri. Mungkin esei *Dan* ("Zenith", 1-3/IV/1954) dapat membuka mata kita terhadap gejala-gejala yang buruk itu, karena bagi Iwan gejala semacam itu justru sebagai ***ketamatan.*** Dan begitu ironis dengan hakikat kesusastraan itu sendiri, yang justru adalah ***penolakan akan segala yang tamat.*** Tetapi mengapa justru kini kita membawa sastra ke tepi jurang ketamatan; mengkubu-kubu, tuduh-menuduh, curiga-mencurigai, saling kritik (negatif), ada Utara, ada Selatan, ada Kiri ada Kanan, saling mempertahankan doktrin masing-masing. Seperti dikatakan Iwan: "Iklim yang dipaksa-paksa menghasilkan kesusastraan yang tak wajar. Kalau khayal bahkan mutlak bagi kesusastraan, maka ketakwajaran adalah penamat kesusastraan".

Bukankah iklim seperti ini justru akan menumbuhkan ketakwajaran? Lebih lanjut Iwan melihat perkembangan sastra Indonesia tak lebih baru pada komentar-komentar kerdil, belum tegas mengemukakan apa yang dimauinya dan apa yang tak diamuinya. Kegelisahan masih bersifat dicari-cari, romantis. Atau menurut Arief Budiman terlalu berkeindahan, tetapi tak mampu mendefinisikan keindahan itu sebagai jawaban dari kemanusiaan. Keindahan menurut Iwan hanyalah salah-satu gaya, bukan tujuan. Pada prinsipnya kita harus menempatkan diri pada kedirian yang fitri, jauh dari tepi ketamatan, menempa diri jadi ruas.

Pada akhirnya Iwan menyimpulkan: "Pemberian tanggung jawab dari kepernahhadiran bukan harus kepada petang esok, atau ufuk dari subuh kemarin yang berpijar kembali dalam mata berpejam. Tapi, kepada keterikan yang bikin terkulai bunga matahari ini. Dan kita kupu-kupu yang hanya bisa di cuaca".

Pada bagian lain dalam eseinya *Kebebasan Pengarang*

Dan Masalah Tanah Air ("Sastra", 11-12/III/1963) saya menganggap inti dari persoalan sastra kontekstual.

Dalam tulisannya persoalan yang terus menjadi pembicaraan sengit, antara kebebasan dan tanggung jawab seorang pengarang, tentunya koheren dengan persoalan apa yang kita sebut "Sastra Terlibat". Bagi Iwan pengarang adalah produk kultural tanah airnya, karena baik itu perbuatan, pemikiran, secara inheren memantulkan kembali pertautan dirinya dengan tanah airnya. Pengertian tanah air di sini tentunya memiliki konotasi yang dalam, sejauh mana seorang pengarang bebas mempermasalahkan dirinya dengan kehidupannya.

Pengertian "kebebasan" bagi seorang pengarang menurut Iwan, tak lain adalah kebebasan untuk memungkinkan penciptaan, sedang proses penciptaan itu sendiri merupakan pergumulan kebebasan melawan ketakbebasan. Iwan membandingkan kewibawaan dan kedaulatan pengarang pada proses ini tidak ada bedanya semasa ***genesis***, karena proses penciptaan tidak semata fenomenologis ada, tetapi kebebasan itu bersifat *ilahi*. Yang jelas tak ada satu stelsel atau doktrin yang dapat menggugat kebebasan. Jika pun ada berarti akan menakar-nakari dan mengemukakan ukuran-ukuran yang sekuler, justru tak fitri, tak manusiawi.

Lebih jauh kita dapat melihat bagaimana kewibawaan dan kedaulatan pengarang dalam masyarakat dan negara, tentunya kebebasan di sini diprekondisionir oleh hak-hak dan kewajiban-kewajiban. Iwan melihat kondisi-kondisi yang harus dimiliki pengarang, tiap ekses dalam analogi dan sinkronisitas yang baginya ini mengimplikasikan adanya motif bagi pembangkangan, karena pembangkangan bagi kawula negara berarti pemberontakan, sedangkan pembangkangan di fihak pemerintah berarti penindasan. Bagi Iwan pengarang harus secara langsung dan tanpa cadangan melibatkan seluruh kepengarangannya dalam tiap ekses yang mungkin timbul dalam analogi dan sinkron tadi. Dan

hendaknya dapat mengelola dan mengeksploitir kebebasannya secara *herois positif* dan bukan *defaistis negatif* yang absen dari suatu pergumulan. Iwan menambahkan bahwa kebebasan pengarang dengan tanah airnya pada hakikatnya apriori dan aposteriori dengan satu jenis pertautan ialah *pertautan kreatif!*

Jika kita hikmati pandangan Iwan di atas tadi tentunya kita akan berfikir lain yang sudah terlanjur mengecam sastra kontekstual yang diapungkan Arief Budiman dalam wilayah kesusastraan kita, yang hanya berfikir tentang universalisme dan tak sampai-sampai mencapainya. Bukankah seorang semacam HB. Jassin pernah berkata; "Pengarang dan seniman sejak dahulu kala selalu menegakkan keadilan dan kebenaran. Musuh mereka adalah kebohongan, kepalsuan, kekerasan, kebatilan. Karena itu mereka di samping menjadi sahabat-sahabat yang baik dari masyarakat, juga kadang-kadang menjadi musuh penguasa-penguasa yang angkara murka". (dalam "Heboh Sastra 1968").

Jika kita mulai menyusuri Ronggowasito dengan "Serat Kalatida", "Max Havelaar" Multatuli, "Gurindam 12" Raja Ali Haji, tentang nafsu zaman yang rakus dalam "The Living Novel" Pritchett, penderitaan berat "Dokter Zhivago" Boris Pasternak, sebuah puisi Onwuchekwa Jemie yang melukiskan suatu penderitaan berat saat peperangan di Biafra – Nigeria dalam puisinya "Biafra Requiem for Dead in War", demikian juga Ernest Hemingway dalam "A Farewell to Arms", kisah mengharukannya penderitaan si bongkok Victor Hugo "Notre Dame de Paris", demikian pula karya Gorki, Chekhov, Solzhenitsyn, Henry James, Leopold Senghor, Aime Cesaire, Neruda, Kawabata, sampai Chairil Anwar, Sitor Situmorang, Iwan Simatupang, Mochtar Lubis, Pramudya, Rendra, dan lain-lain . . ., merupakan sastra kontekstual sastra yang bertendensi terhadap persoalan-persoalan kemanusiaan, tetapi juga bernilai universal, memiliki

keabadian. Nah, demikianlah, sambil undur saya petik sebuah puisi Mochtar Lubis;

dalam negeri
tanpa keadilan
tembok tinggi
dengan kawat berduri
bukan batas
antara dunia bebas
dan yang terpenjara
soalnya hanya
hari ini kami
esok engkau

Omong-omong dengan Dami N. Toda

SASTRA BESAR TIDAK LAHIR DARI SLOGAN*

Abdul Hadi WM

"Tantangan murni seorang sastrawan adalah tantangan kreatif, dan ini sangat luas, sangat kompleks, seluas dan sekompleks tantangan hidup itu sendiri. Seorang sastrawan sebagai seorang intelektual dan budayawan bergaul dengan berbagai masalah; politik, hukum, agama, ekonomi, ilmu, teknologi, mistik dan sebagainya. Maka adalah wajar, apabila terhadap masalah-masalah ini mereka bereaksi dalam karya-karyanya. Reaksi itu bersifat simultan. Dan seorang sastrawan, sebagaimana intelektual lain, tak perlu didorong-dorong, apalagi dipaksa untuk memilih mana tantangan yang penting bagi kerja kreatifnya", demikian Dami N. Toda, kritikus asal Flores, yang beberapa waktu lalu memenangkan Hadiah Sastra DKJ untuk kumpulan esei dan kritiknya *Hamba-hamba Kebudayaan*, terbitan *Sinar Harapan*.

Mengapa tak perlu didorong-dorong? Karena bereaksi terhadap masalah-masalah kehidupan adalah nalurinya, dan tanpa itu ia tidak akan kreatif. Sarjana sastra lulusan UI yang pernah belajar di Institut Filsafat dan Teologi St. Paul Flores dan Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada ini, ke-

*Dari *Kompas*, 12 April 1985, IV.

mudian memberi contoh Dostoyevski, pengarang besar Rusia yang wafat tahun 1881.

Seorang Dostoyevski memandang, bahwa tantangan politik, dengan implikasinya yang luas terhadap masalah hukum dan kriminalitas, sangat penting bagi kerja kreatifnya. Sebagai seorang aktivis yang pernah ditahan oleh Tsar dalam usia 31 tahun, malahan pernah diancam hukuman mati dalam pembuangannya di kamp Siberia, Dostoyevski sangat merasakan betapa masuknya ide-ide sosialisme dan ateisme ke dalam masyarakat Rusia yang terkenal religius, mampu mengubah struktur masyarakat Rusia dan menimbulkan berbagai bentrokan dan kekerasan. Tapi selain masalah politik, Dostoyevski memandang pula, bahwa masalah agama, hukum, pengalaman, mistik, psikologi manusia Rusia, ilmu dan modernisasi atau nama rasionalisme, juga merupakan masalah penting, karena kaitannya yang jelas dengan masalah-masalah politik tadi.

Karena itulah dalam karya-karyanya. Dostoyevski bereaksi terhadap semua masalah itu secara simultan. Demikian juga sastrawan besar dunia seperti Albert Camus, Mishima, Iqbal dan Gunter Grass, bereaksi secara simultan terhadap masalah-masalah ini, karena masalah itu dipandang sebagai tantangan yang sama pentingnya untuk ditanggapi dan dijawab. Dan mereka pastilah tidak didorong-dorong dan dipaksa-paksa untuk memilih tantangannya. Pilihan itu datang dari kesadarannya yang terdalam, dari kebutuhan batinnya.

BUKAN BARANG MATI

Seorang sastrawan bukan barang mati, kata Dami N. Toda lebih jauh. Ia bukan mesin kreatif, bukan ayam negeri yang bisa dipaksa bertelur sekian butir setiap hari. Biarkan ia sendiri mengatur jalan, menentukan strateginya sendiri menghadapi tantangan dan memilih alternatif yang akan ia tawarkan.

Kesalahan Lekra tahun 1960-an dulu karena ia mendramatisir, bahwa tantangan/masalah politiklah yang paling penting, sehingga lahir slogan *Politik sebagai Panglima*. Kesalahan semacam ini jangan sampai terulang lagi, sebab bisa memutlakkan suatu arahan kepada sastra. Dalam hal ini Dami setuju dengan pendapat Wiratmo Sukito, agar kita tak usah menghidup-hidupkan lagi "sastra terpimpin" *(guided literature)*, seperti kerap dianjurkan Takdir Alisyahbana dan akhir-akhir ini oleh Arief Budiman dengan sastra kontekstualnya.

Biarlah sastrawan hidup dan berkarya secara merdeka, dan dengan begitu biarkan pula pembaca bebas memilih bacaan yang disenanginya. Bila sastrawan diberi kedaulatan dan kebebasan menentukan arah kreatifnya sendiri, maka ia akan tumbuh dengan baik, dengan kepribadian yang baik. Seorang sastrawan yang memiliki kepribadian, takkan goyah dan terus berkarya secara tuntas sebagaimana sejarah kesusastraan dunia membuktikan.

Ditanya mengenai pendapat Wiratmo Sukito yang menyatakan, bahwa di Indonesia lebih banyak pemikir dibanding dengan fikiran yang bermutu, Dami N. Toda menyatakan: "Tergantung dari pemikir dan fikiran bermutu mana yang dimaksudkan Wiratmo. Kalau referensinya Domenach atau Sartre, saya kira meleset. Konteks yang dihadapi mereka lain dengan konteks kesusastraan kita. Tapi jika yang dimaksudkan Wiratmo adalah dalam hubungan krisis fikiran dan krisis bahasa, maka saya baru setuju".

Sejak dua puluh lima tahun belakangan ini, kata Dami N. Toda, kita telah cukup bising dengan slogan-slogan dan sedikit sekali masyarakat diberi kesempatan mempelajari isi yang benar dari slogan-slogan itu. Banyak orang mengucapkan kata-kata demokrasi (demokrasi terpimpin, demokrasi liberal, demokrasi Pancasila), namun tidak tahu benar bila ditanya apa arti yang sesungguhnya. Ia telah berubah

menjadi bagian dari kata-kata mutiara yang diucapkan tanpa penghayatan.

Sumpah Pemuda sampai saat ini juga hanya sampai sebagai kata-kata slogan. Pemuda-pemuda kita belum memahami dan menghayati arti kulturalnya yang sangat penting itu. Ini pun merupakan tantangan, kata Dami. Memprihatinkan sekali, apabila pendidikan kita tidak berhasil membawa pemuda kita ke arah kebiasaan cara berfikir yang matang dan dewasa.

Pendekatan indoktrinasi yang terus berjalan dalam sistem pendidikan kita, harus dihilangkan. Sebab indoktrinasi akan menjauhkan anak-anak didik dari kebenaran. Seperti pemikir dan terpelajar bermutu, tidaklah lahir dari indoktrinasi dan slogan-slogan, demikian juga masyarakat dan sastra besar tidak lahir dari slogan. Di samping kedaulatan dan kebebasan kreatif, seorang sastrawan harus memiliki kepenuhan jiwa, wawasan luas dan penghayatan yang dalam terhadap kehidupan. Ia harus pula menguasai bahasa dan kata-kata sebagai media ekspresi satu-satunya, baru darinya bisa lahir karya besar.

METODE PENERIMAAN

Dunia kritik sastra dewasa ini, seperti dikatakan Subagio Sastrowardoyo, sedang digoncang dengan masuknya berbagai teori sastra dari Barat yang hendak kita terima begitu saja. Antara lain strukturalisme, sosiologi sastra dan kritik penerimaan yang memakai metode penerimaan *(reception methods)*, yang antara lain diperkenalkan oleh Teeuw.

Mengenai hal ini Dami mengatakan: "Biarlah tentang teori-teori yang bermacam-macam itu menjadi kesibukan kalangan akademis saja. Bagi masyarakat sastra, yang penting adalah kenyataan, bahwa kritik yang baik hanyalah yang relevan dengan karya yang dikritik, dan dalam hal ini saya setuju dengan Subagio. Ia memperingatkan kepada

kita, agar tidak menelan mentah-mentah teori yang datang dari Barat, karena teori itu tumbuh dari kenyataan sastra Barat yang berbeda dengan kenyataan sastra kita".

Khusus mengenai "metode penerimaan", yang hendak dikembangkan sebagai metode pendekatan sastra karena keampuhannya menurut sejumlah kalangan akademis, Dami N. Toda menyatakan teori itu sebenarnya bukan teori baru. Setelah membaca buku Robert Jauss *Rezeption Aesthetik*, Dami berkesimpulan, bahwa pelopor metode penerimaan itu hanya melihat karya sastra dari segi penerimaan pembaca. Penerimaan pembaca inilah kemudian yang dipandang sebagai realitas penting satu-satunya dalam karya sastra, dan nilai sastra cuma dipertautkan dengan realitas ini.

Kesimpulannya kemudian, kritikus sebagai pembaca sastra bisa mempunyai peranan penting, karena dialah yang mula-mula bereaksi terhadap karya atau teks. Kalau dilihat dari segi ini saja, maka hal ini bukan sesuatu yang luar biasa, karena dalam prakteknya kritik sastra sekarang pun memang begitu. Ambil contoh, karya-karya Chairil Anwar menjadi menonjol karena direaksi oleh HB Jassin. Tapi tentu bukan karena penerimaan HB Jassin sebagai kritikus/pembaca karya Chairil itu, maka karya Chairil menjadi bernilai. Karya Chairil sendirilah sebenarnya yang bernilai dan HB Jassin sebagai pembaca sangat jeli akan nilai yang ada pada karya Chairil itu.

Tapi metode penerimaan berjalan ke arah lain. Seperti dinyatakan Subagio Sastrowardoyo dalam Temu Kritikus dan Sastrawan bulan Desember 1984 yang lalu di TIM, dengan teori penerimaan itu perhatian sekarang harus dialihkan dari pengarang dan karyanya, yang menentukan hakikat dan harkat sastra, kepada pembaca yaitu kritikus sendiri.

Dengan begitu kritikus lantas dikedepankan. Kritikus lantas punya kebebasan luas menafsirkan karya sesuka hati, dengan alasan, bahwa kata-kata punya arti majemuk dan

nilai karya sastra hanya mungkin, bila ada kesaksian kritikus. Kadang-kadang karya jelek pun bisa bernilai, kalau seorang kritikus bisa memberi alasan tertentu yang mungkin berbelit-belit dan mungkin juga dengan kalimat-kalimat yang gagah dan filosofis.

Tentu saja karena kritikus hanya sebagian kecil dari pembaca karya sastra, maka posisinya pun tak mutlak, dan sangat terbatas. Ia baru seorang pembaca. Teori penerimaan ini juga keliru apabila memandang bahwa semua teks bisa dianggap sebagai karya sastra. Adalah konyol, kata Dami N. Toda, menyamakan begitu saja antara sebuah berita disurat kabar dengan sebuah sajak Amir Hamzah atau Chairil Anwar sebagai sama-sama karya sastra. Proses kreatifnya saja berlainan, apalagi nilainya.

Sebuah karya sastra memiliki otonomi sendiri, yang di dalam dirinya sendiri memiliki hukum-hukum estetik sendiri. Setiap karya yang berhasil karena itu menghasilkan teori sastra sendiri, meskipun tetap berkaitan/punya hubungan dengan teori yang dilahirkan oleh karya yang lain. Berlainan dengan berita, kebaruannya terletak pada fakta atau kejadian yang disampaikan. Tapi karya sastra, kebaruannya terletak karena pengutaraannya, karena dalam kejadian itu si pengarang ikut merasakan dan sepenuhnya terlibat dalam kejadian yang disampaikan. Di dalam berita, seorang wartawan tak memperlihatkan pribadinya, tapi dalam karya sastra penyair mengekspresikan dirinya, mempertaruhkan kepenuhan jiwa dan pribadinya.

Kalau semua teks disamakan saja sebagai karya sastra, kata Dami, jelas hal itu keliru. Yang berpandangan demikian tak dapat menangkap otonomi ciptaan. Kritikus hendaknya hati-hati melihat hal itu. Dia tak bisa pukul rata dengan suatu tarikan metode yang dijagoinya dalam menghadapi suatu karya sastra.

Teeuw sendiri, meskipun mengenal teori, mengakui

bahwa ia tidak memakai satu metode saja dalam menghadapi berbagai karya sastra. Maka memandang sajak Sutardji akan berbeda dengan memandang sajak Chairil, karena masing-masing memiliki teori puisi sendiri. Sama dengan musik klasik Barat tentu memiliki estetika sendiri yang berbeda dengan gamelan Jawa, sehingga dalam mendekatinya pun kita harus memiliki pendekatan yang berbeda pula.

ANGKATAN '70

Dami N. Toda yang lahir tahun 1942 di Manggarai, Flores Barat, dan pernah menjadi siswa Kolese Seminari St. Joanes Berchmans di Mataloko, adalah salah seorang pencetus Angkatan '70 dalam sastra Indonesia. Dalam bukunya *Hamba-hamba Kebudayaan*, yang merupakan buku satu-satunya yang memanangkan Hadiah Sastra DKJ itu, sastra Angkatan '70 inilah yang antara lain paling banyak dibahas. Khususnya perbedaan wawasan estetiknya dengan gerakan-gerakan sebelumnya, seperti Pujangga Baru dan Angkatan '45.

Tokoh-tokoh Angkatan '70 itu menurut Dami, antara lain adalah Iwan Simatupang, Danarto, Putu Wijaya, Budi Darma, Arifin C. Noer, Sutardji Calzoum Bachri, Sapardi Djoko Damono dan lain-lain. Dalam teater dipelopori oleh WS. Rendra dan Sardono W. Kusuma, serta Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Harga kepengarangan Angkatan '70 ini ialah kesadaran pentingnya realitas imajiner dalam karya sastra.

Mereka bukan sekedar meniru alam realisme formal atau meneropong psikologi yang berkaitan dengan fenomena realisme formal belaka. Imaji mereka bergerak dinamis. Panorama hidup menjadi mengatasi definisi formal, berdenyut dan berpijar tanpa mati menyatu dengan Yang Maha Ada. Itulah yang menyebabkan karya mereka religius dan spiritualistis.

Dami N. Toda kini mengajar sastra Indonesia di Universitas Hamburg, Jerman Barat. Bukunya yang terbit selain *Hamba-hamba Kebudayaan*, ialah *Novel Baru Iwan Simatupang*.

SASTRA KONTEKSTUAL, MENJAWAB TANTANGAN*

Bambang Sadono SY

Ketika saya sering ditanya tema-tema cerita pendek apa yang menjadi prioritas *Minggu Ini*, saya tak bisa menjawab hanya satu dua tema saja. Karena sebagai layaknya mingguan umum, tentu konsekuensinya harus terbuka untuk berbagai tema. Hanya yang memang jarang digarap oleh penulis-penulis yang suka mengirimkan karangannya ke *Minggu Ini*, adalah tema-tema pedesaan. Bukankah konon bagian terbesar masyarakat terdapat di pedesaan. Atau bahkan, bukankah sebagian penulis juga berasal dari desa. Lalu kalau mereka melupakan pedesaan, gejala apa ini?

Maka pada dua pertemuan baik Temu Penyair se Jateng 1983, dan Temu Sastrawan 1984, saya seperti mendapatkan tempat untuk menyatakan apa yang seharusnya digarap di Jawa Tengah. Memuliakan lingkungan, dan menggarapnya sebagai sumber inspirasi. Fikiran saya setiap kali teringat pada ke dua pertanyaan itu selalu mengacu pada kegesitan para penulis Jawa Tengah yang *mengolah bumi*-nya masing-masing, kemudian mempersembahkannya pada khalayak dalam bentuk karya sastra. Menggarap Jawa Tengah dengan langgam Jawa Tengah untuk menjawab masa-

* Dari *Minggu Ini*, 28 April 1985, halaman VIII

lah-masalah Jawa Tengah. Lebih sempit memang tetapi justru lebih konkrit. Lebih sedikit masyarakat yang dijangkau, tetapi benar-benar kena, dan tidak mengambang menjadi teori. Bukan sekedar egoisme, atau sentimen daerahistis. Tetapi ini semacam tuntutan pragmatis yang minta untuk segera dijawab.

Ketika Arief Budiman kemudian menelurkan istilah *sastra kontekstual*, sebenarnya ini sudah dimulai oleh Ariel Heryanto dengan teori yang lebih *dakik-dakik* di Solo, 1984, agaknya gagasan-gagasan yang tersimpan di benak saya ada kesamaan yang difikirkan oleh Ariel maupun Arief. Saya termasuk orang yang lega mendapatkan istilah yang tiba-tiba meroket dan jadi perbincangan dengan skala nasional dalam khazanah sastra Indonesia. Sama antusiasnya, dengan ketika saya diberitahu oleh Suripan Sadi Hutomo, bahwa kedudukan sastra lokal memang harus diperkuat. Karena sastra nasional, tentulah bukan sastra yang seragam, tetapi lebih merupakan sebuah bunga rampai dari berbagai sastra lokal, yang masing-masing mempunyai karakteristik dan jadi dirinya masing-masing.

* * *

Berfikir mengenai masalah sastra *kontekstual-universal* seperti kotak hitam putih, atau seperti masalah hidup-mati, saya kira memang menggelikan. Sama menggelikannya dengan pertanyaan yang mempersoalkan, seorang yang menulis di media lokal hanya karena tak bisa menembus media nasional. Letak persoalannya memang tidak demikian.

Gagasan mengenai sastra kontekstual muncul, karena begitu gegap gempitanya dan menguatnya aliran universal, yang menurut istilah Gunoto Saparie, menjurus menjadi kriterium tunggal, atau menurut istilah *Emha Ainun Nadjib* menjadi pusat kerajaan nilai. Seperti gerakan demokrasi

dan otomatis bangkit, jika keadaan sudah menjadi tirani. Jika demokrasi yang semula bangkit itu, toh kemudian menjadi tirani pula, akan muncul gerakan demokrasi yang lain. Seperti inilah proses kelahiran sastra kontekstual. Mengapa lahir di Jawa Tengah, agaknya bumi Jawa Tengah yang bersedia menerima lengkap dengan gegap gempita dalam bentuk pernyataan-pernyataan.

Kalau tidak percaya bahwa sastra kontekstual hanya sebuah cara untuk memilih alternatif, atau tesa menurut Darmanto Jatman, pendapat saya, semua orang bisa saja menjadi sastrawan kontekstual sekaligus universal, begitu pun sebaliknya. Perjalanan budaya pulang-balik demikian bukanlah aib, tinggal bagaimana meletakkan pada proporsinya. Seperti kata Darmanto, orang bisa sama enaknya menulis di media Jakarta maupun Semarang. Persoalannya hanya kapan harus menulis untuk orang seluruh Indonesia, orang Jawa Tengah, orang Yogya dan sebagainya. Agaknya ketajaman sastra kontekstual atau universal (kalau ini mau dilawankan) adalah objek, kepada siapa sastra itu ditujukan. Pada simposium sastra di Yogya, justru inilah yang dipertanyakan oleh Goenawan Mohamad, dan barangkali bahkan bisa menjadi kriteria baru untuk mengelompokkan sastrawan di Indonesia, bukan dengan pendekatan angkatan seperti yang ada sekarang ini. Tetapi bagaimana cara mereka berdialog dengan masyarakatnya.

Ada cerita dari Darmanto Yatman, ketika harus baca sajak di negeri Belanda, dua tahun lalu. Sajaknya "Hai Sapi, Ini Pasar apa Seminar", dengan setengah mati pun tetap susah diterjemahkan dalam bahasa Inggeris. Walaupun biasa ditulis dengan bahasa campur-aduk, berbagai bahasa dikumpulkan oleh penyair ini, sebenarnya dalam alam bawah sadarnya yang dibayangkan menjadi objek, kepada siapa ia bersajak adalah orang Jawa. Bukan orang seluruh dunia yang universal itu. Dari sinilah agaknya masalah kontekstual itu muncul. Ini pula yang agaknya membuat Balai

Pustaka tak bersedia menerbitkan buku-buku puisi Darmanto, siapa tahu bukan hanya karena kaidah-kaidah bahasanya yang konon dianggap tidak sesuai dengan bahasa Indonesia yang baik dan benar. Tetapi cara dialog yang hanya cocok untuk sekelompok masyarakat itulah, mungkin alasan di balik alasan-alasan lain yang formal. Nah, Umar Kayam saya kira melihat kasus ini tak akan bertanya lagi, kontekstual yang mana seperti yang ditulisnya di majalah *Horison*. Juga apakah akan dipertanyakan lagi mengenai kumpulan lirik Linus Suryadi, *Pengakuan Pariyem*, kontekstual yang mana, ya kontekstual Jawa. Bahwa sastra kontekstual mulai lahir sebenarnya terlihat dari reaksi keras kaum universal (setidaknya dalam kasus ini) menentang kehadiran karya Linus itu. Ikranegara, Leon Agusta, yang konon mewakili teman-temannya di Jakarta (Abdul Hadi WM, Sutardji Calzoum Bachri, dan lain-lain) menolak sastra Linus dalam simposium sastra di Yogya.

Mungkin hanya karena ada faktor-faktor lain, kalau mereka tidak berani melabrak Romo Mangunwijaya, atau Darmanto Yatman, kalau orang Jawa bilang karena takut *kalah awu*. Tanpa terasa apa yang dimaksud dengan bendera sastra kontekstual memang telah berkibar.

* * *

Ada lagi yang menurut istilah Pamudji MS, ingin menyederhanakan masalah. Semua sastra kontekstual, dan sekaligus semua sastra universal. Agaknya persoalan terminologi, sekali lagi telah dipolitisir sedemikian rupa hingga akhirnya berubah menjadi kelompok-kelompok kepentingan. Seseorang merasa dirinya universal, karena selama ini karya-karyanya dikelompokkan orang ke situ. Atau bahkan karena merasa tak bisa mendapat perhatian di kelompok yang satu masuklah ke kelompok yang lain. Nyaris menjadi soal pribadi, di mana bisa eksis.

Persoalannya bukan mendukung kelompok yang mana. Seperti orang bertentangan menanam padi rojolele yang pulen atau menanam padi IR yang keras tapi tahan wereng. Persoalannya bukan kelompok rojolele yang memenuhi cita-rasa tinggi tetapi tidak merakyat karena menanamnya sukar karena mudah diserang hama, harus membenci dan memusuhi kelompok padi IR atau C-4. Tetapi sebenarnya kondisi dan situasi menghendaki yang mana. Dalam situasi gawat pangan dan hama mengintai yang lebih pragmatis dan tepat guna tentu memilih VUTW (Varietas Unggul yang Tahan Wereng). Tetapi dalam kondisi berlebihan beras dan hama mulai menyurut, apa salahnya kalau mulai menanam kembali padi jenis Cianjur atau Klaten. Memang ada kesempatan untuk menikmati beras dan cita-rasa tinggi, apa salahnya.

Tetapi toh petaninya bisa sama saja. Jadi kontekstual ternyata hanya cara untuk menjawab tantangan, yang sesuai dengan konteksnya. Kalau yang dibutuhnya memang sastra dangdut seperti kata Yudhistira Ardi Noegraha, yang mudah dicerna bisa dibaca sambil buang hajat di WC umum atau sambil nonton pentas Srimulat, ya jangan beri sajak-sajak *atas angin* seperti punya Sutardji Calzoum Bachri atau Sapardi Djoko Damono. Kalau butuhnya memang untuk *gojeg* (bergurau), atau *guyon parikeno* (bergurau tapi berisi) beri saja sajak Darmanto YT tak perlu sajak beratnya Goenawan Mohamad. Tetapi mahasiswa yang memang mau berdiskusi sampai bertele-tele dan teler, ya pilihlah cerpen-cerpennya Danarto atau Budi Darma. Mungkin bisa *fly*, seperti anak-anak muda yang kecanduan narkotika.

Jadi persoalannya kemudian, adalah mempertanyakan, sastra apa yang sebenarnya sedang dibutuhkan, dan sastra apa yang seharusnya dibaca. Biarlah dua-duanya terjawab. Kalau jawab sudah jelas baru bisa tugas dibagi. Sastra kon-

tekstual untuk menjawab sastra apa yang dibutuhkan, dan yang universal untuk memberi apa yang seharusnya dibaca.

Tetapi kalau melihat bahwa hampir semua orang menganggap sastra Indonesia selama ini terpencil, jauh dari masyarakat, barangkali yang segera perlu dijawab memang sastra apa yang dibutuhkan. Sastra kontekstual.

SASTRA KONTEKSTUAL ATAU KOTEKTUAL*

Eko Tunas

Umar Kayam, sebelum menulis "Sastra Kontekstual yang Bagaimana" (*Horison*, 2, Februari 1985), pada sebuah acara santai, berkata. "Saya akan menanggapi Arief Budiman, sebab pernyataan Arief tentang sastra kontekstual sudah dalam taraf berbahaya, karena Arief punya pengikut dan Arief salah!".

Pada seorang pengikutnya, di Semarang, Arief Budiman pun mengirim kartupos dan menulis. "Barangkali saya memang salah dengan memakai *istilah* sastra kontekstual". Dalam tulisannya "Catatan Tambahan Sastra Kontektual" , 7 April 1985, Ariel Heryanto perlu seolah-olah menjelaskan bahwa sastra kontekstual hanyalah istilah yang memang bisa diganggu-gugat – tapi karya sastra bisa dilihat konteksnya.

Umar Kayam maupun Ariel Haryanto memang sibuk mengganggu-gugat istilah demi *kebenaran objektif*, untuk tidak sibuk berteori demi *kebenaran subjektif* seperti yang dilakukan Dami N. Toda (baca wawancara Abdul Hadi WM, *Kompas*, 12 April 1985). Dami mengatakan bahwa dengan

*) Dari *Minggu Ini*, 28 April 1985, halaman VIII

konsep sastra kontekstual, Arief ada pada kecenderungan sikap "kepemimpinan sastra" seperti yang dilakukan Lekra. Untuk ini sebenarnya sudah sejak semula Arief berusaha mendudukkan landasan fikirannya dengan menyatakan, "Kita jangan salah kaprah, memperjuangkan nasib rakyat tempat sastra itu berkembang, adalah bukan monopoli Lekra".

S. Prasetyo Utomo, salah seorang yang bukan pengikut Arief, dengan santai menanggapi itu semua: "Ya, sudahlah, kalau Ariel memang maunya begitu", katanya, "Itu toh tak perlu dipersoalkan lagi, seperti halnya pemikiran Umar Kayam maupun Dami N. Toda Yang jelas fikiran Arief dengan sastra kontekstualnya itu lebih hidup dan menarik untuk kita persoalkan". Tentu saja, dalam hal ini, ia tidak ingin berkata dengan seperti bahasa Emha .... "Sebenarnya yang mereka bicarakan ialah perihal kematian".

Untuk semua itu agaknya memang ada perlunya Arief Budiman menulis "Sastra Kontekstual sebuah Penjelasan" (*Kompas*, 10 Februari 1985) demi mengembalikan apa yang dia sebut sebagai sejumlah kesalahfahaman pada kebenaran semula apa yang dia fikirkan tentang kehidupan sastra sekarang dengan tantangannya kepada para sastrawan, yakni apa yang ia sebut sastra kontekstual.

"Kontekstual apa kotektual"? ledek Umar Kayam pada acara santai di Yogya itu.

"Haa? Kotektual"? tanya Halim HD.

"Yaa, kotektual. Kotek, itu pembalut wanita . . . ".

Diam-diam saya berbisik kepada Halim HD, "Yang 'kotektual' itu sebenarnya siapa"? Tapi nampaknya memang ada yang perlu diluruskan, pertama dari percikan-percikan pernyataan Arief sendiri sekitar sastra kontekstual, agar ia tidak sendirian dan pada akhirnya pun terjebak dalam kecenderungan sikap pemikiran yang *subjektif*. Sesudah itu,

kesalahfahaman yang banyak dilakukan orang kiranya *tak penting* untuk diluruskan, sampai pun guyon tentang pembalut wanita untuk menyebut secara "ngeyel" . . . "Toh banyak juga sastra kontekstual yang 'gelap' ".

OTONOMI

Ketika Arief menulis . . . "Saya juga punya pendapat, (melihat banyak sastrawan muda kita yang hidupnya bergelimang dalam kemiskinan dan bergulat dengan masalah keadilan sosial), bahwa kalau mereka jujur terhadap dirinya, mereka akan berbicara tentang masalah keadilan sosial dan karyanya. Saya beranggapan bahwa mereka akan *lebih kreatif* kalau menggarap tema itu dalam karya mereka, karena hal tersebut merupakan persoalan mereka yang nyata dalam kehidupan sehari-hari". . . sesungguhnya tidak perlu munculnya kesalahfahaman. Bahasa Arief jelas dan bukan nada tunggal, setidaknya Emha Ainun Nadjib pernah menonjolkan pemikiran yang sama, secara ideal, dengan konsepnya yang ia sebut Sastra Independen. Arief memang nampak lebih realis, akan tetapi perlu apa yang diungkapkannya itu diletakkan pada pengertian yang proporsional. Bahwa bukan berarti ungkapannya itu mengesani maksud *pada akhirnya sastra kontekstual yang terjebak pada satu "gaya" yang membutuhkan kreativitas sastrawan muda yang hidupnya bergelimang kemiskinan.*

Seperti halnya ketika Arief menyatakan – Memperjuangkan nasib rakyat tempat sastra itu berkembang adalah bukan monopoli Lekra – tentu bukan maksud Arief mau mengatakan . . . penderitaan rakyat perlu ada untuk mengembangkan kesusastraan.

Hal ini sama tidak mengenakkannya ketika A Teeuw memberi nama puisi Pamflet pada karya-karya Rendra mutakhir, yang sehingga – seperti yang dinyatakan Ariel Heryanto – akan sama "kontekstualnya" antara puisi Pamflet (sebagai gaya) dengan puisi Mantra (sebagai gaya).

Kiranya harus difahami betul bahwa Arief berbicara soal konteks di dalam sastra, dan seperti yang diakuinya, secara selera ia lebih menyukai karya sastra yang berbicara mengenai keadilan sosial, lebih dari karya sastra yang membicarakan hal yang lain.

Pendek kata secara disadari atau tidak, Arief masih tetap berpijak pada *otonomi sastra*, meski ia tidak mengingkari bahwa sastra bisa berbicara mengenai keadilan sosial — sebagai hal yang di-"selerai"nya — dan dengan menyatakan bahwa itu bisa digali apabila para sastrawan muda mau jujur terhadap lingkungannya, maka pada dasarnya ia mau mengatakan bahwa persoalan keadilan sosial adalah persoalan yang ada di Indonesia. Dan tak ada karya sastra universal yang besar sekalipun yang tidak "berakar" dari persoalan lingkungannya.

MASALAHNYA KITA INI SIAPA*
(Sapaan Untuk Sdr. Poetry dan Sdr. Bujang)

Untung Surendro

Senja itu memang Semarang agak pilek, karena adanya cuaca yang tidak akrab, akhirnya banyak anak kecil menjadi sakit-sakitan.

Karena saya juga agak pilek, terpaksa setelah selama seminggu berada dalam kawah penelitian bersama teman-teman di pulau Jawa sebelah selatan, senja itu merebahkan tubuh di kursi malas, sambil membaca surat dari seorang teman yang juga baru saja mengadakan penelitian di Indonesia, tapi sekarang sudah pulang di kandangnya, pada Institute Of Cultural and Social di Leiden Belanda.

Lagi asyik-asyiknya baca surat, seorang sahabat berteriak, dari jalanan, Ren . . . kamu kena rudal dari penulis Ujung Pandang dan Jakarta. Saya terpana sebentar kemudian bangkit dan menerima koran *Merdeka* yang diberikan oleh sahabat saya tadi.

Tiba-tiba saya tersenyum dan terharu tapi tidak geli, saya menghargai mereka yang bertubi-tubi menyerang saya, bahkan saya pengin sekali lebih akrab dengan mereka sebagai sahabat saya untuk bertegur sapa. Saya pengin sekali

*) Dari *Minggu Merdeka*, 28 April 1985, halaman VII.

dekat dengan mereka, seperti saya bertegur santai dengan sahabat-sahabat saya dari desa yang jauh dari jangkauan koran ataupun sastra, apalagi untuk mengenal penulis-penulis seperti Poetry O dan Bujang Praktiko. Mereka menjadi asing bila dijejali dengan seabrek nama sastrawan kita, tapi saya akhirnya tercengang ketika seorang anak sekolah dasar dari sebuah desa yang jauh sekali dan di pucuk dari lereng gunung Lawu, mengerti siapa *Rendra?*

Kemudian saya jadi lebih tercengang, ketika anak-anak es-em-a yang baru pulang sekolah di kota, ketika saya tanya berapa karya sastra Rendra, hampir kesemuanya dijawab dengan baik. Ini apakah hasil kerja eks anak-anak bengkel teater, ataukah karena karya Rendra yang menerobos benak mereka? Tapi memang ada yang menggigit dari karya Rendra. (ah sastra yang memasyarakat) boleh jadi!

Ketika saya berkeliling di kampung-kampung, kemudian baca sajak di mesjid-mesjid, pada belahan sebelah selatan kota Semarang, banyak yang mereka tanyakan apa sih artinya puisinya Sutardji itu? Mengapa puisinya Sapardi menang sebagai kumpulan terbaik, ada apa dengan olenkanya Budi Darma kok menang? Saya jadi pusing tujuh keliling di forum-forum yang macam gituan, sebab secara diplomatis tak mungkin saya menjawab, dengan jawaban bahwa itu ada rasa yang distimulir untuk kepekaan politis? Sebab hal itu kan tak baik demi stabilitas para empu yang konon *kaku.*

Oh ya ada yang terlupa dari penelitian saya itu, yaitu sikap orang desa yang tegas dalam dan penurut dalam arti apabila itu untuk kepentingan negara. Makanya modal macam beginian bila tak digarap secara konsisten, ya akan menyia-nyiakan peluang dalam menggarap manusia seutuhnya. Tapi ada yang terlupa dalam sepak terjang kita, mereka kurang dimengerti oleh sastrawan kita kelas menengah, yang terjerembab dalam surat gelanggang. Paling-paling le-

wat beberapa tulisan yang sudah diperas santannya oleh surat kabar yang dalam hal ini karena demi SIT-nya.

Banyak yang anda pelajari tapi semakin anda ketahui lewat teks buku kiriman, semakin anda jauh dari kenyataan yang dialami oleh wong desa. Banyak orang mengerti tetapi menjadi mereka lebih tidak mengerti di tengah pengertiannya itu. Banyak orang mengetahui kejadian-kejadian kebudayaan tapi mereka semakin tak mau mengerti akan problem kebudayaan di belahan dada rakyatnya, ini semacam apa yang dialami oleh mereka yang hanya bermain imajinasi. Saya tak melarang untuk memainkan imajinasi anda, bahkan kekuatan intuitif itulah mampu membedakan dia sastrawan ataukah bukan. Tapi bukankah sajak Rendra itu juga melakukan penelitian yang kuat, artinya ada nilai investigatif dalam puisi pamfletnya. Bahkan sajak-sajak saya yang sering saya bacakan di beberapa kampus, juga ada yang berupa pemahaman transendental ataupun kontekstual.

Permasalahannya ada kesalahfahaman dalam hal kita memandang tentang sastra kontekstual, pandangan anda yang hanya bersifat subjektivisme itu, lebih menyeruak ke dalam benturan yang semakin rancu. Konsep tulisan saya di *Minggu Merdeka*, 3 Februari 1985, tidak ingin membumihanguskan kubu universalisme, ini bila anda peka, tapi lebih meletakkannya pada sebuah tatanan kehidupan sastra yang terlepas dari tatanan dinding-dinding yang memagari geraknya secara fitrah sastra.

Ada beberapa pengertian yang tak tertangkap di benak anda, sebab pengertian kontekstual yang sebenarnya adalah kelibatan yang tertangkap pada nilai bumi sendiri, tanpa ia menjadi asing, tanpa ia menjadi terisolir, tanpa ia menjadi bumerang, tanpa ia menjadi tentakleisme dari faham lain.

Sastra yang bernilai dalam kubu universal itupun secara tidak sadar juga kontekstual, sastranya/puisinya Sapardi ataupun Tardji itupun juga kontekstual. Bahkan akan

sama dalam kontekstualnya, hanya berbeda berat jenis konteksnya. Bila ia dibandingkan oleh karyanya Rendra ataupun Emha Ainun Nadjib, bahkan sebelum ini maksud saya kontekstual digaungkan oleh Arief Budiman dan Ariel Heryanto, Emha dan Rendra secara tidak langsung telah menekankan adanya nilai macam itu. Hanya karena Arief yang top itu lebih dominan dalam mengclearkan permasalahannya, ingat Rendra saat ini masih mengalami kesulitan dalam menelorkan karya-karyanya!!!

Dalam omong-omong dengan Emha waktu sehabis ceramah di Semarang, jadi sebelum ia ke Eropa. Emha telah menekankan sastra dunia ketiga, bahkan saat itu empu di Jakarta mencak-mencak. Sekarang setelah adanya sastra kiri atau sastra kontekstual, Jakarta juga mencak-mencak. Pengertian kiri menurut Ariel adalah *mempertanyakan*, hal ini komitmen dengan apa yang diingini tak terjadi kemonotonan nilai dalam sastra Indonesia. Surat Arief Budiman akhir-akhir ini kepada saya, mengeluhkan perihal kesalahfahaman tentang kontekstual, ini ia sadari karena kita ini terbiasa dengan kemapanan, tak berani merombak/merevisi bahkan apalagi revolusi nilai?

Memang kita tak akan lepas dari tatanan atau benturan dengan Barat, tapi ingat kita ini terbentur atau dibenturkan? Teknologi tak akan lepas dari kendali nilai yang dilambungkan oleh sastrawan, sebab secara kausalitas ada perimbangan dalam setiap kehidupan. Secara politis kita pada akhirnya tak mampu melepaskan dari politik Amerika dan Rusia, secara tak langsung nilai sastrapun juga tak akan lepas dari kungkungan macam itu. Ada beberapa surat sahabat saya di luar negeri yang mengatakan, di balik proyek IOWA itu ada apa? Di balik konsep Lekra itu ada apa? Hal ini jelas sekali bila anda peka dalam menganalisa, saya tak menganjurkan secara doktrin ala Lekra terhadap penulis muda, sebab trauma Lekra yang mempolitikkan sastra sungguh suatu hal, dari prospek nilai yang tak terpuji. Saya ha-

nya menyadarkan atau menyapa apalagi saya mencetak macam burung beo, itu anggapan yang keliru. Mengapa saya ingin melepaskan dari kondisioning, malahan membuat kondisi, ini kan lucu?

Saya tak sependapat dengan tulisan Bujang, bahwa sastrawan itu yang penting karya bukan tindakan. Saya tarik garis tebal, dalam hal ini bagaimana tanggung jawab psikologis dalam diri sastrawannya? Hal inilah yang dinyatakan oleh Tuhan mendapat ancaman serius, silahkan baca ayat suci di malam sunyi (bila anda Islam) pada surat As'-Syura'. Apa artinya kita kaok-kaok kemudian kita lancung dalam tindakannya. Begitu bebasnya sastrawan dalam ngomong besar tapi nol dalam polah, saya fikir ada yang luput dalam kesenimanan anda.

Makhluk apakah seniman itu, istimewakah ataukah anak emas dari alam? Sehingga terlepas dari persoalan moral? Saya bukan moralis, tapi perihal itu yang anda sebutkan saya fikir bukan suatu hal yang utopis. Puisi Taufik Ismail itu baik, karena selama ini ia masih mampu melakukan dari apa yang ia kehendaki dari isi puisinya. Yang celaka apabila ia dalam karya puisinya membicarakan masalah kemanusiaan tetapi ia tidak manusiawi, seorang pelukis karyanya humanis, tetapi tiba-tiba ia korupsi, meskipun hanya uang sepeser dari biaya pemeliharaan gedung kesenian misalnya, karakter apa yang ia pertahankan?

Tapi saya yakin tak ada nihilisme moral, yang ada hanya kemerosotan moral. Sebejat-bejatnya Chairil Anwar misalnya dalam pandangan orang, tapi toh ia punya nilai humanisme dalam dirinya, itu terbukti dalam karyanya. Jadi bila memandang dalam konteks subjektivisme maka lekas terjerembab ke dalam *aku yang paling.*

Titik genting ilmu pengetahuan masa kini adalah karena adanya, suatu pengaburan nilai-nilai yang hakiki. Sebenarnya apabila pengetahuan sastra itu tidak berhubungan

dengan kenyataan, mungkin tak akan menjadi persoalan. Nyatanya yang menjadi persoalan apabila suatu pengetahuan itu menelorkan nilai-nilai, kemudian menjaga untuk kemapanan nilainya, apakah ini tidak sama dengan *kekuasaan*. Jadi bila sudah bersinggungan dengan hal kekuasaan, ia akan merupakan suatu bentuk dari kenyataan, dan ini memerlukan peralatan-peralatan yang konkrit, bahkan bisa menjurus ke arah absolutisme, karena nilai murni sudah dinyatakan dalam hal penguasaan mazhab. Kemudian kalau sudah terjerembab ke dalam hal yang begini ini, apakah masih ia patut disebut sebagai ilmu pengetahuan.

Kesimpulan terakhir dari sapaan saya, bila sudah terjadi distorsi dalam cara melihat, mengimajinasi, menganalisa. Bahkan bila dalam bidang ilmu apabila sudah terjadi macam yang demikian, maka tak ada perbedaan antara ilmu dan ideologi. Jadi yang jelas dengan apa konteks sosial, ekonomi, dan kepincangan harus disorot? Apabila konteks yang untuk menyorot sudah masuk ke dalam nilai-nilai kekuasaan.

Nah ternyata sastra – teknologi – biologi – sosial – ekonomi akan tergelincir ke dalam proses ideologi! dan ini akan mengakibatkan suatu *kemonotonan* nilai yang bahkan mekanis sekali. Gambar piramida dari sahabat bule saya ternyata jawaban untuk ulasan saya di atas. Bagaimana? Untuk sahabat Poetry O dan Bujang selamat belajar, semoga persoalannya akan lebih genap bila anda lebih menganalisa secara tepat, tentang kondisi struktural di Indonesia.

Saya akan kembali kè pertapaan untuk mengheningkan diri, demi konsep ning dalam meditasi saya. *Mersudi Patitising tindak, pusakaning titising hening!!* Bahkan sukma saya akan terbang menjadi Merpati Putih, kemudian melantunkan suara filsafat kehidupan.

SASTRA UNIVERSAL JUGA KONTEKSTUAL*

Gunoto Saparie

Boleh dikatakan sejak polemik antara Sutan Takdir Alisyahbana dengan Goenawan Mohamad beberapa tahun yang lalu, situasi kesusastraan Indonesia mulai hangat dan ramai dengan percaturan gagasan atau ide-ide. Sehingga tak mengherankan kalau ada yang beranggapan, bahwa dewasa ini orang ramai bicara perkara sastra, tetapi tak pernah mencipta karya sastra. Sebagai contoh, ada seorang sastrawan yang menginginkan sastra yang mengandung kelibatan sosial, tetapi ia sendiri tak mampu membuktikan kreativitasnya dengan mencipta karya sastra yang berbobot dan memiliki kelibatan sosial. Memang harus diakui, bahwa ngomong perkara sastra adalah satu hal, sedang mencipta karya sastra adalah hal lain.

Perbincangan perkara sastra Indonesia sejak polemik Takdir-Goenawan itu sampai hari ini, pada pokoknya tetap sama, yaitu berkisar mengenai sastra kita yang dianggap kurang menyentuh permasalahan sosial yang hangat – di mana konon disebabkan oleh pengutamaan estetika di atas segala-galanya. Bahkan kemudian Arief Budiman meramaikan perbincangan ini dengan menawarkan *sastra konteks-*

*) Dari *Minggu Ini*, 12 Mei 1985, halaman VIII

tual, yang kemudian ditanggapi oleh Umar Kayam di *Horison*. Menurut Arief, *sastra kontekstual* adalah "sastra yang tidak mengakui keuniversalan nilai-nilai kesusastraan" — suatu fikiran yang melawan arus, karena dewasa ini politik sastra Indonesia ditentukan oleh para penganut *humanisme universal*, sebagaimana tercermin dalam policy majalah *Horison*. Arief mengatakan, bahwa *sastra kontekstual* hanya mengakui "nilai-nilai sastra yang terikat oleh waktu dan tempat".

KETIDAKPUASAN

Agaknya keinginan agar sastra Indonesia lebih komited dengan masalah sosialnya, disebabkan oleh ketidakpuasan terhadap karya-karya sastra kita yang ada. Tetapi "ketidakpuasan" itu belum tentu karena karya-karya sastra kita buruk, melainkan bisa saja karena pembaca, kritikus atau pengamat sastra mengharapkan yang lain – meskipun harapan itu sering berlebih-lebihan atau tidak pada tempatnya. Tuduhan estetisme telah merajalela dalam sastra Indonesia, saya kira menunjukkan bahwa sang penuduh tidak mengenal "proporsi". Sementara tuduhan sastra Indonesia kurang menyentuh permasalahan sosial telah dijawab dengan bagus oleh Sapardi Djoko Damono yang mengatakan, bahwa sejak awal pertumbuhannya sampai sekarang sastra Indonesia tidak sepi dengan kritik sosial.

Saya tidak tahu mengapa gagasan *sastra kontekstual* muncul dari Arief Budiman, yang notabene adalah salah seorang penandatanganan *Manifes Kebudayaan*, yang dulu merupakan antipoda gerakan Lekra. Perubahan orientasi, wawasan, pandangan atau sikap, memang suatu hal yang wajar, tetapi ternyata gagasan Arief tersebut sempat membuat bingung Umar Kayam yang sampai bertanya: "Sastra kontekstual yang bagaimana?". Umar Kayam justru berpendapat, bahwa dari dulu pun kesusastraan modern kita sudah konsekuen kontekstual, karena sudah selalu berpijak pada bumi kita sendiri.

Agaknya Arief perlu menjelaskan gagasannya lebih lanjut. Saya sendiri (barangkali karena kebodohannya) tak dibuat jelas oleh Arief yang menyatakan, bahwa kita terperangkap dalam konsep sastra universal, dengan menyebut *Surat Kepercayaan Gelanggang* dan *Manifes Kebudayaan* sebagai biang keladinya. Statemen semacam ini membuat kita bertanya-tanya: Apakah benar arah atau orientasi kesusastraan kita salah? Jawabnya adalah: Tidak. Karena penelitian mengenai politika di negeri kita tidak membuktikan hal itu. Adalah suatu kekeliruan, kalau kita memandang kesusastraan Indonesia modern hanya merupakan kelanjutan daripada kesusastraan Barat.

Pandangan demikian terlalu mengabaikan proses berpijaknya kesusastraan Indonesia di buminya. Sastrawan Indonesia tidak sekedar membentuk visinya dengan menyerap secara mentah-mentah pengaruh Barat. Karena sastrawan, sebagai makhluk sosial, mau tak mau selalu berinteraksi dengan situasi sosial, politik, ekonomi dan intelektual di mana ia berada.

Konsep *sastra universal*, menurut hemat saya, bukanlah *diktatorisme nilai* atau *homogenisasi* prinsip kesusastraan. Tetapi ia justru membuka luas daerah kebebasan kreatif para sastrawan. Kalau konsep sastra universal dipandang sebagai sebab merajalelanya estetisme, hal itu disebabkan estetika memang mutlak dalam sastra. Karena itu tepat sekali pendapat Sutardji Calzoum Bachri, bahwa berbicara perkara sastra tetapi mengabaikan atau menolak estetika sama saja dengan menghadirkan cewek cantik tanpa kelamin.

Terus terang, saya mengalami kesulitan untuk memahami gagasan Arief yang tidak mengakui keuniversalan nilai-nilai kesusastraan. Padahal konsep keindahan itu universal. Menurut Budi Darma, selera universal ini terjadi karena pada hakikatnya setiap orang di mana pun dan kapan pun, mempunyai sikap yang sama dalam menghadapi se-

suatu yang indah, yaitu sikap simpati dan sikap empati. Dengan demikian *sastra universal* itu juga *sastra kontekstual*. Kalau karya sastra Indonesia modern tidak kontekstual dengan masyarakat pedesaan misalnya, hal itu disebabkan tradisi membaca masih menjadi persoalan di republik tercinta ini. Jangankan dengan masyarakat pedesaan, dengan para sarjana dan pejabat pun sastra kita tidak kontekstual, karena mereka tidak membaca sastra Indonesia!

SAJAK-SAJAK KONTEKSTUAL MOHAMMAD HATTA*

Korrie Layun Rampan

Banyak di antara para pemimpin negara, pejuang, dan perintis kemerdekaan kita selain berjiwa politik mereka sebenarnya seniman/sastrawan dalam arti yang sesungguhnya. Pada masa pembuangannya di Flores, Bung Karno telah menulis sejumlah tonil yang kemudian dimainkannya bersama anak buahnya. Tokoh-tokoh lain seperti Mohammad Yamin, Dokter Soetomo, Ki Hadjar Dewantara merupakan sastrawan yang cukup populer.

Tampaknya Mohammad Hatta (Wakil Presiden Republik Indonesia pertama) juga merupakan penyair yang dikenal lewat beberapa sajaknya yang dimuat *Jong Sumatra* dan *Pujangga Baru*. Tiga sajaknya yang dibicarakan ini adalah *Fajar Menyingsing (PB*, Th. VI, No. 10 April 1939), *Mengapa . . . . Hai Bakung (PB*, Th. VI. No. 10 April 1939), dan *Beranta Indera (JS*, November 1921, dimuat juga dalam *PB* I/4, Oktober 1933). Dua sajaknya di atas ditampilkan dengan menggunakan nama samaran Hasli, dan sajak terakhir menggunakan nama M. Hatta.

Seperti halnya sajak-sajak awal dalam sastra Indonesia, sajak-sajak pada masa itu ditulis dengan maksud meng-

*) Dari: *Suara Karya*, 31 Mei 1985, halaman IV

gugah semangat perjuangan bangsa. Jiwa sajak yang muncul secara melankolik, melukiskan dunia masa lalu yang gilang-gemilang, dan dunia yang akan datang dengan keindahan dan harapan yang hanya bisa dilukiskan di dalam angan.

Muncullah perlambangan alam dan Tuhan sebagai simbol hasrat pembebasan, tetapi sifat sajak bukan memberontak. Sajak-sajak pada masa itu terasa romantis, alam dan Tuhan tempat para penyair melarikan diri, sehingga kebebasan dari kungkungan yang terasa membelenggu dapat direntak, walaupun hanya di dalam hasrat semata. Sebagai sajak perjuangan, sajak-sajak Mohammad Hatta cukup menarik perhatian. Sajak-sajaknya, mengandung slogan. Tetapi, sajak-sajak itu, karena kedalamannya, dapat pula menimbulkan inspirasi dan renungan. Misalnya sajak *Beranta Indera* berikut ini.

BERANTA INDERA

Lihatlah timur indah berwarna
Fajar menyingsing hari pun siang
Syamsu memancarkan sinar yang terang
Khayal tersenyum berpanca indera

Angin sepoi bertiup angkasa
Merembes ke tanah, ranting dihuncang
Margasatwa melompat ke luar sarang
Melihat beranta indera indah semata

Langit lazuardi teranglah sudah
Bintang pun hilang berganti-ganti

Cahaya Zuhari mulai muram

Hewan menerima selawat alam
Hati pun girang tiada terperi
Melihat kekayaan Subhan Allah

Dunia sajak dibawa kepada alam, kepada seluruh isi bumi, sehingga alam merupakan pelarian bagi manusia. Sifat sajak yang melankolik ini memang disadari sepenuhnya oleh para penyair masa itu, karena mereka tidak mungkin berkata dengan lantang dan lugas, sebab penjajah selalu mencari upaya untuk menutup suara yang mendengungkan Indonesia merdeka. Oleh karena itu, simbol-simbol alam dan dunia iman dirasa sangat cocok digunakan. Simbol-simbol itu dekat dengan jiwa, semangat, dan alam hidup bangsa Indonesia.

Pada sajak ***Beranta Indera*** di atas, sifat simbolik dan penggunaan simbol seperti kata "timur indah berwarna" dengan jelas melukiskan kehangatan, keindahan, dan harapan yang akan dijelang nanti di suatu ketika, jika Indonesia telah merdeka. Tanah air kita yang kaya raya ini, merupakan kekayaan yang diberikan Allah SWT. Ia haruslah dibebaskan dari belenggu penjajah. Dalam sajak *Fajar Menyingsing* hal itu lebih jelas lagi dalam kata "alam baharu" yang mencerminkan "dunia Indonesia yang merdeka".

FAJAR MENYINGSING

Merah kuning
Terang cahaya
Hening bening
Aneka surya

*Lemah Lembut**
Angin pagi
Lagu bersambut
Merayu hati

Hijau gemilang padi di sawah
Embun berkilau di daun kayu
Lenyap-melenyap hati nan gundah
Sitawar obat sukma nan sayu

Bertambah tinggi wahai kau syamsu
Makin cuaca alam Ilahi
Bertambah permai alam baharu
Diliputi nur waktu pagi

*Letak alinea seperti tercetak pada *Suara Karya*.

Ke dua sajak yang telah dikutip di atas memiliki tema yang hampir sama. Pembukaan sajak telah menunjukkan sifat harapan masa depan yang cerah-ceria, karena akan diterangi matahari. Matahari adalah lambang harapan dan kehidupan manusia; lambang perjuangan dan kehangatan yang memberi api hidup di dalam perjuangan manusia.

Di dalam sajak digunakan kata-kata yang lekat di dalam kehidupan masyarakat seperti "padi", "sawah", "Ilahi", "surya" dan sebagainya yang selalu digunakan secara sehari-hari di dalam seluruh masyarakat Indonesia. Dengan kata-kata yang komunikatif ini, diharapkan perubahan akan terjadi. Mungkin akan muncul tenaga baru yang mengubah keadaan, semacam kekuatan Ratu Adil yang menggilas kekuatan pembelenggu. Suatu yang dominan pada masa tahun 20-an- 40-an itu di dalam sastra Indonesia, khususnya di dalam puisi, adalah sifat melankolik yang menumpu pada harapan, tanpa usaha nyata untuk mengubah keadaan, sehingga sajak-sajak terasa lentur dengan pelariannya pada lambang-lambang semata. Hal ini terasa sangat jelas di dalam sajak Mohammad Hatta *Mengapa . . . . Hai Bakung* yang selengkapnya diturunkan di bawah ini.

MENGAPA . . . . HAI BAKUNG

Mengapa engkau bermenung saja, hai bakung
Adakah yang engkau susahkan
Apakah yang engkau menungkan
Apa yang kurang?
Cukup sudah pemberi alam
Engkau terima, siang malam

Mengapakah engkau, bermasygul juga, hai bakung
Dunia yang seindah ini
Tak dapatkah menawarkan hati?
Tegak, hai Bakung!

Lihat molek kelilingmu
Kau itu semua baharu?

Mengapa engkau tafakur saja, hai bakung
Karena tuanmu hilang sayang
Tiada kasih, hilang pandang?

Sedar, oh kembang
Katakan daku, mestika intan
Apa yang engkau menungkan
Tegaklah kembali!
Bukankah engkau sunting taman
Mahligai putri jelita rupawan?

Penggunaan kata "bakung" merupakan perlambangan Indonesia yang sedang bagai gadis bermenung diri. Oleh karena itu pula maka penyair bertanya, apa gerangan yang disusahkan oleh sang bakung. Walaupun sebenarnya pertanyaan itu tidaklah perlu, tetapi maksud sebenarnya pertanyaan itu hanyalah bertujuan mengkonkritkan pengertian bakung sebagai tumbuhan, jadi upaya menghapus pengertian konotatifnya sebagai lambang.

Rustam Effendi, Sanusi Pane, Armijn Pane maupun Sutan Takdir Alisjahbana juga menulis sejumlah sajak simbolik yang bertujuan membangkitkan perjuangan, kejuangan, dan semangat bangsa Indonesia untuk melepaskan diri dari penjajah. Bahkan tonil bersajak *Bebasari* Rustam Effendi dilarang peredarannya oleh penguasa penjajah saat itu, karena sifat simboliknya dapat ditangkap para penguasa. Oleh sebab itu pula maka tidaklah heran pembaca masa kini jika menemukan jiwa romantik dan sifat melankolik yang dominan dari sajak-sajak para penyair tahun 20-an-40-an di dalam sejarah sastra Indonesia.

Memang tidaklah mudah mencari cara yang tepat dan aman untuk mengungkapkan ekspresi batin dan jiwa para

seniman-sastrawan-penyair masa penjajahan itu. Mohammad Hatta harus bersembunyi di dalam bunga dan rumpun bakung guna menyalakan semangat perjuangan dan mengungkai belenggu penjajah. Secara tersamar, bagian akhir sajak *Mengapa . . . . Hai Bakung* mengungkapkan semangat perjuangan itu. "Tegaklah kembali!/Bukankah engkau suntingan taman/Mahligai putri jelita rupawan?".

Lewat perjalanan panjang, sampai pada Chairil Anwar, yang kemudian tanpa tedeng aling-aling merentak, "Di masa pembangunan ini/Tuan hidup kembali . . . dan bara kagum menjadi api . . ." sebenarnya apa yang ramai diperbincangkan sekarang ini tentang sastra kontekstual sudah ada. Sejak zaman Mohammad Hatta dan Chairil Anwar telah muncul sastra kontekstual di dalam sastra Indonesia. Yang diperamaikan dewasa ini hanyalah bentuk lanjutnya, yang disesuaikan dengan situasi dan kondisi kehidupan di dalam masyarakat Indonesia yang sudah lama merdeka.

GAGASAN FAHAM KONTEKSTUAL*

Prasetyo S. Utomo

I

Setengah tahun setelah Sarasehan Kesenian di Solo berakhir, gema pembicaraan sastra kontekstual terus berlanjut dalam polemik-polemik. Mula-mula Arief Budiman tampil mempopulerkan sastra kontekstual ke kancah sastra kita. Tanggapan-tanggapan muncul di berbagai media-massa secara luas, terjadi banyak salah faham dan benturan nilai-nilai. Tulisan terakhir Arief Budiman tentang sastra kontekstual yang saya ketahui hanyalah berupa sebuah surat kepada Untung Surendro. Dalam surat pendek itu Arief Budiman menulis, "Saya tetap terbuka dalam hal sastra kontekstual, bahwa mungkin konsep ini salah. Karena itu, marilah berdialog", (kartupos, 25/3/83).

Kemudian setelah itu muncul Ariel Heryanto memantapkan konsep sastra kontekstual dalam esei "Catatan Tambahan Sastra Kontekstual" *(Minggu Ini,* 7 April 1985). Sebagai pencetus gagasan sastra kontekstual, Ariel Heryanto menjelaskan bahwa sastra kontekstual bukanlah suatu jenis karya sastra dengan isi, tema, pesan tertentu, melainkan suatu pemahaman kesusastraan dalam kaitannya dengan

*) Dari *Minggu Ini,* 9 Juni 1985, halaman VIII

konteks sosial-historis lingkungannya. Untuk selanjutnya, dalam tulisan ini, saya menggunakan istilah faham kontekstual – sebagaimana dikehendaki Ariel Heryanto.

Faham kontekstual dibeberkan secara mendalam dan panjang lebar oleh Ariel Heryanto barulah dalam esei "Memahami Sastra Secara Kontekstual" (*Pikiran Rakyat*, 21 Mei 1985). Esei yang sangat menarik dan sangat tajam itulah yang mengggugah saya untuk menulis tanggapan sederhana ini.

II

Yang mula-mula saya fikirkan dari faham kontekstual ini adalah pengakuan Ariel Heryanto bahwa gagasan itu merupakan versi pemahaman yang dikembangkannya sendiri setelah mempelajari gagasan orang-orang lain. Sebagai pembaca yang berfihak pada konteks sosial-historis masyarakat tertentu, saya tertarik menelusuri gagasan peneliti sastra pendahulu Ariel Heryanto. Tentu saja hasrat ini dipengaruhi kemampuan pemahaman saya yang terbatas terhadap dunia kesusastraan yang maha luas.

Saya menjumpai istilah kontekstual pertama kali bukan dari Ariel Heryanto dan Arief Budiman, tetapi dari buku A Teeuw, *Sastra dan Ilmu Sastra*. Dalam menguraikan teori sastra Pratt, A Teeuw menyebutkan bahwa Pratt bermaksud meletakkan dasar untuk "context dependent theory of literature". Sebuah teori sastra tergantung pada konteks, dan yang dimaksud konteks adalah keadaan sosial dalam arti yang luas, yang mengitari dan memberi tumpuan pada tindak ujaran. Dalam menguraikan teori ini A Teeuw menggunakan istilah kontekstual. Selanjutnya A Teeuw menguraikan pandangan Pratt bahwa sastra tidak dapat dipandang, diteliti dan difahami serta dinilai lepas dari konteks kemasyarakatannya yang luas.

III

Dengan faham kontekstual itu, Ariel Heryanto menyerang faham universal sekaligus fihak-fihak yang dituduh sebagai dalang faham universal. Ariel Heryanto telah sampai pada suatu prasangka bahwa faham universal di negeri kita berusaha melebarkan sayap dengan mendominasi kemapanan kehidupan sosial-politik-ekonomi pada umumnya, dan kesusastraan pada khususnya.

Ketegangan antara faham kontekstual dan faham universal, bagi Ariel Heryanto, terjadi karena perbedaan pandangan tentang hakikat sastra. Ariel Heryanto menuduh, hakikat sastra faham universal seragam untuk segala masyarakat dari segala zaman. Abdul Hadi WM membantah tuduhan ini. Yang benar, sastra universal memandang kebenaran ada di mana-mana, dan kebenaran inilah yang harus diungkapkan dalam karya sastra (*Suara Karya*, 10 Mei 1985).

Terbentuknya hakikat sastra di suatu tempat pada suatu waktu, menurut Ariel Heryanto, membutuhkan pemahaman karya-karya sastra yang memasyarakat di tempat itu, waktu itu. Saya tertarik mempersoalkan kata memasyarakat. Karena faham kontekstual berkaitan dengan pemahaman pembaca, maka kata memasyarakat dapat diartikan karya-karya sastra yang dibaca masyarakat secara luas sesuai dengan konteks sosial-historis di suatu tempat, suatu masa tertentu. Dari pendapat Ariel Heryanto ini saya menemukan tiga kemungkinan penafsiran yang sama-sama lemahnya.

Pertama, kemungkinan bahwa kesusastraan di suatu waktu yang sama, di tempat yang berbeda, memiliki hakikat yang berlainan sesuai dengan konteks sosial-historisnya. Pada saat yang sama, secara sinkronis, masyarakat A memiliki hakikat sastra A, masyarakat B memiliki hakikat sas-

tra B, demikian seterusnya, sesuai dengan karya sastra yang memasyarakat dalam konteks sosial-historis mereka.

Kelemahan kedua, pada suatu kurun waktu tertentu, di beberapa tempat, ternyata karya sastra yang memasyarakat sejenis karya-karya Eddy D Iskandar, Teguh Esha, dan Marga T. Apakah hakikat sastra harus kita tentukan dari karya sastra mereka? Pada kurun waktu berikutnya, di beberapa tempat, karya sastra yang memasyarakat sejenis karya-karya Maria A Sardjono, Ike Supomo dan La Rose. Apakah karya-karya mereka mesti dijadikan patokan hakikat sastra waktu itu? Jika jawaban Ariel Heryanto: Ya, maka hakikat sastra tak pernah ada secara mapan, kalau pun ada, tanpa ketentuan.

Kelemahan ketiga, adanya kemungkinan karya-karya sastra semacam *Ziarah*, *Telegram*, dan *Olenka* pada suatu kurun waktu tertentu, tempat tertentu, ternyata tidak memasyarakat. Apakah dengan demikian karya sastra semacam ini tidak dapat dijadikan ukuran hakikat sastra?

Keadaan di atas memberikan gambaran kepada saya bahwa hakikat sastra menurut versi Ariel Heryanto lebih banyak ditentukan oleh satu fihak saja, yakni selera pembaca. Saya katakan selera, sebab dalam suatu konteks sosial-historis pembaca tertentu, tingkat pemahaman mereka cenderung dipengaruhi keadaan itu.

IV

Hal lain yang perlu mendapat tanggapan adalah kuatnya anggapan Ariel Heryanto bahwa dalam faham universal, manusia hanya bisa menggapai-gapai pemahaman hakikat di awang-awang. Manusia tidak ikut membentuk, dan tidak ikut menawar-nawar atau mengubahnya. Ariel Heryanto berasumsi, faham universal menganggap manusia nyata sebagai hamba-hamba sastra.

Prasangka di atas kehilangan nilai kebenarannya jika

kita melihat kenyataan bahwa manusia – sastrawan dan pembaca – berusaha memahami perkembangan konvensi sastra sejak zaman dulu sampai sekarang. Kesusastraan – bagi faham kontekstual atau universal, sama saja – senantiasa berada dalam tegangan antara konvensi dan pembaruan, mimesis dan kreasi, faktualitas dan fiksionalitas. Dari keadaan ini dapat kita ambil kesimpulan: mustahil faham universal memperalat manusia sebagai hamba-hamba sastra yang hanya bisa menggapai pemahaman di awang-awang, tanpa bisa mengubahnya.

Tampaklah bahwa sesungguhnya Ariel Heryanto menghendaki suatu keadaan kesusastraan yang sejalan dengan Arief Budiman, yakni agar sastrawan merambah daerah penciptaan yang "berfihak di bumi" sesuai dengan konteks sosial-historisnya, sehingga tidak "terasing dari masyarakatnya". Dalam bahasa Ariel Heryanto, kesusastraan faham kontekstual tidak menghendaki daerah penciptaan yang melambung ke "alam kyahal di awang-awang", tetapi "dibumimanusiakan" secara konkrit dan nyata.

V

Segi yang paling tajam dilawan faham kontekstual ternyata bukan hanya faham universal saja, tetapi juga kekuasaan di luar kesusastraan yang melindungi faham universal. Kekuasaan inilah yang dituduh Ariel Heryanto sebagai dalang dari dominasi kesusastraan dan kehidupan sosial mutakhir. Sastrawan faham universal di duga hanyalah antek atau korban saja. Untuk menangkap basah dalang yang berada di luar dunia kesusastraan, menurut Ariel Heryanto, diperlukan cendekiawan di bidang ilmu sosial, politik, ekonomi, hukum dan sejarah.

Selama ini saya masih berusaha mempercayai kata-kata Ariel Heryanto bahwa faham kontekstual tidak berpretensi menawarkan resep penciptaan karya-karya sastra, tidak

bermaksud mengurangi kebebasan kreatif sastrawan. Namun dengan menyebut "dalang faham universal" sebagai musuh utama faham kontekstual, orang awam semacam saya berhak meragukan kata-kata Ariel Heryanto.

Bagaimanapun Ariel Heryanto dalam esei "Memahami Sastra Secara Kontekstual" itu tidak bisa menyembunyikan kehendak lahirnya suatu jenis karya sastra tertentu di negeri kita. Konteks sosial-historis masyarakat pembaca, jika mau dijadikan kriteria penilaian kesusastraan secara konsisten di negeri kita, maka bisa mendepak karya-karya sastra yang dicipta tanpa pijakan ruang dan waktu yang jelas.

SASTRA DENGAN KONTEKS JAKARTA*

Jacob Sumardjo

Munculnya gagasan "sastra kontekstual" akhir-akhir ini menarik perhatian. Bukan karena ribut-ributnya, tetapi karena mengundang pertanyaan: mengapa gagasan itu bisa timbul. Sastra yang memperhitungkan konteks sosial, konteks geografis, konteks historis sebagai sebab utama timbulnya sastra, dan bukan faktor kesekian dari sastra. Penulis bukan berasal dari kelompok gagasan ini, tetapi hanya ingin mencoba menjawab secara empiris mengapa gagasan semacam itu bisa timbul, dan baru akhir-akhir ini.

Dalam simposium sastra di Yogyakarta tahun 1984 yang lalu, secara berkelakar (budaya sastrawan kita) dikatakan bahwa ada sastra kelompok Utara, tentu yang dimaksud ibukota, dan kelompok Selatan, yakni daerah pedalaman. Ini berlanjut dalam konotasi sastra yang muncul dari konteks geografis-sosial-ekonomis yang "kaya" dengan sastra yang muncul dari konteks "kere". Saya berpendapat memang di sinilah masalahnya kalau dilihat secara sosiologis.

Ibukota sering disebut sebagai pusat kesenian, pusat ekonomi, pusat komunikasi baik nasional maupun internasional dan sebagainya. Belum ada kota lain di Indonesia

*) Dari *Kompas*, 23 Juni 1985, halaman VIII

yang sejajar dengan Jakarta dalam mengambil salah-satu aspek dari "pusat-pusat" tadi. Ini wajar-wajar saja sebagai negara yang sedang berkembang. Dan gejala semacam ini saya kira bukan hanya monopoli Indonesia. Tentu pada suatu hari kelak akan muncul pusat-pusat yang lebih terpencar. Ada Washington, ada New York, ada Los Angeles-nya Indonesia. Atau Amsterdam, Rotterdam, Leiden-nya, "dimonopoli" Jakarta. Sejarah baru berjalan 40 tahun.

SEJAK BALAI PUSTAKA

Dan dalam data yang berhasil saya kumpulkan, berupa 237 biodata sastrawan Indonesia berdasarkan leksikon Pamusuk Eneste, ternyata ada 146 sastrawan yang berdomisili di Jakarta. Ini berarti sebanyak 61,5%. Memang tidak mutlak benar, sebab beberapa punya mobilitas domisili. Namun setidak-tidaknya Jakarta pernah cukup lama menjadi "konteks sosialnya". Gejala semacam ini bukan hanya terjadi akhir-akhir ini, tetapi sudah sejak zaman Balai Pustaka, Pujangga Baru dan seterusnya. Padahal kalau ditilik daerah kelahiran mereka, sastrawan yang dilahirkan di Jakarta sendiri hanya 3% saja. Jadi sekitar 58% sastrawan Jakarta sebenarnya kaum urban. Ini juga dapat dilihat dari asal daerah pendidikan mereka yang masih banyak menyangkut nama-nama lembaga pendidikan di daerah.

Mengapa para sastrawan ini mengalir ke Jakarta? Mengapa mereka tidak menetap saja di daerah kelahiran sendiri? Tentu saja ini hanya dapat dijawab oleh para sastrawan itu sendiri, ada banyak motif tentunya. Namun dapat diduga juga, yang mungkin tidak mereka sadari, bahwa mau tak mau mereka harus hidup di ibukota apabila bakat kesastrawanan mereka mau dipelihara dalam bidang kerjanya. Dari data yang lain dapat dilihat bahwa sekitar 37% sastrawan Indonesia bekerja sebagai redaktur atau wartawan dan mayoritas yang lain dalam bidang pendidikan sebagai pengajar. Pekerjaan sebagai redaktur penerbitan inilah yang me-

nyebabkan mereka yang telah berhasil membina kesastrawanan mereka di daerah selagi masa bujangan dan masa belajar lantas pindah ke Jakarta untuk mencari pekerjaan. Sebab kerja menulis bukan pekerjaan, artinya tidak dapat memenuhi kebutuhan hidup berkeluarga.

PENERBIT

Terkumpulnya sebagian besar para sastrawan di ibukota dan menduduki jabatan-jabatan penting dalam penerbitan sangat dominan pengaruhnya di seluruh Indonesia. Hampir semua penerbitan penting yang mengurus sastra selama sejarahnya di Indonesia berpusat di Jakarta. Lihat juga penerbit-penerbit buku sastra dan majalah-majalah sastra-budaya (36 buah) sebagian besar berasal dari Jakarta. Soalnya mengapa hanya di Jakarta? Karena modal dan karena mekanisme komunikasi nasional berpusat di ibukota. Surat kabar ibukota "hari itu" juga bisa dibaca di seluruh Indonesia, tetapi surat kabar dari Medan, Padang, Ujung Pandang, bahkan Surabaya mampukah berbuat yang sama? Jadi mekanisme dagang dan mekanisme komunikasi yang sementara ini berpusat di Jakarta (Cengkareng memang harus di sana) telah menjadikan sastra Indonesia modern berkonteks Jakarta.

Sastrawan yang menetap di Jakarta kebanyakan adalah sastrawan-sastrawan besar kita yang boleh jadi dulu mendidik dirinya di penerbitan-penerbitan daerah. Sebagai sastrawan besar mereka adalah kaum intelektual yang dengan sendirinya amat kontekstual dengan lingkungannya. Jakarta bukan hanya ibukota tetapi sekaligus sebuah "kota dunia", yakni kota dengan lalu lintas budaya global mutakhir. Inilah sebabnya demam breakdance tidak dimulai di Yogya misalnya, tetapi di Jakarta. Inilah sebabnya Sartre dan Camus dan Ionesco bermain di TIM atau Gedung Kesenian dan bukan di kota-kota besar lain di Indonesia. Jakarta adalah ujung tombak budaya modern kita yang lebih

dahulu menembus waktu akan datang kita semua. Konteks budaya sebagian besar sastrawan kita (yang hebat-hebat lagi) adalah budaya mutakhir global semacam itu. Rangsangan budaya yang menghasilkan cipta sastra dengan sendirinya juga adalah budaya nasional-puncak dan global ini.

Tidak mengherankan bahwa semua yang namanya pembaharuan sastra dimulai ketika sastrawannya bertempat tinggal di Jakarta. Lihat Chairil Anwar, Iwan Simatupang, Putu Wijaya, Danarto. Dan pembaharuan yang dimulai dari sana akan cepat berpengaruh di seluruh Indonesia. Dapat dibayangkan kalau usaha pembaharuan semacam itu terjadi di Semarang misalnya. Adakah dampak nasionalnya? Jadi baik domisili maupun karya sastranya dan sekaligus penerbitan dan distribusinya dipegang kuncinya oleh Jakarta.

Dengan kondisi semacam itu tidak mengherankan kalau sastra Indonesia modern hanya cocok untuk kontekstual semacam itu, yakni mereka yang berapresiasi budaya global, nasional mutakhir, intelektual dan avant garde. Sastra Indonesia modern merupakan salah-satu ujung tombak budaya nasional menuju modernisasi.

SENTRALISASI

Lantas bagaimana hubungannya dengan kota-kota besar dan kota-kota kecil yang dengan sendirinya menyediakan konteks budaya yang berbeda dengan ibu kota? Kota-kota provinsi di seluruh Indonesia merupakan satelit Jakarta. Dan pada gilirannya kota-kota kecil provinsi berkiblat ke kota provinsi. Di kota semacam Tegal atau Payakumbuh, calon sastrawan harus mengirim karyanya ke Semarang atau Padang. Tetapi Semarang dan Padang sendiri hanyalah satelit Jakarta. Karya sastra menjadi nasional kalau terbit di Jakarta. Dan terbit di Jakarta kalau dinilai dalam konteks budaya sastra Jakarta. Dan kini tergantung dari kelapangan hati dan kelapangan wawasan para sastrawan yang

kebetulan memegang kunci penerbitan karya sastra semacam itu. Begitulah terjadinya sentralisasi sastra Indonesia modern.

Kondisi sosiologis ini di luar kemampuan sastrawan sendiri. Bukan maksudnya para sastrawan yang tinggal di Jakarta ingin mendominasi kehidupan sastra Indonesia, bahkan mungkin banyak yang menginginkan kemajemukan warna sastra modern, tetapi apa daya tak ada "Jakarta" yang lain yang cukup potensial. Tak ada Los Angeles dan Washington-nya. Dahulu pernah berkembang semacam "Jakarta" dalam novel sebelum perang, yakni novel-novel Medan yang ternyata mampu membentuk kontekstual tersendiri lepas dari orbit Jakarta yang diwakili Balai Pustaka. Namun kejayaan "novel Medan" semacam itu tidak pernah kembali lagi.

Ternyata kita memang tidak bebas. Kita tidak bebas dari kondisi sosiologis dan politis. Kebebasan mencipta diberikan, setiap sastrawan diperbolehkan menulis tentang rangsangan individualnya. Namun apa daya bahwa semua itu harus dinilai lewat ibukota kalau mau menjadi milik nasional. Kini tergantung pada kelapangan dada kaum sastrawan-redaktur yang pegang kunci mekanisme penerbitan ini. Atau para sastrawan pemegang kunci penilaian di ibukota. Kalau mereka lapang tentu tak akan menimbulkan masalah dari satelit-satelitnya.

NOVEL MEDAN

Bagaimana sastra kontekstual menurut para pencetus gagasan itu bisa berkembang? Artinya bisa muncul sastra berbagai macam ragam nilai yang berbeda-beda? Kalau para sastrawan dibiarkan mencipta berdasarkan konteks budayanya sendiri-sendiri. Dan ini berarti harus menciptakan kondisi semacam novel Medan dulu. Novel ini mampu membangun konteks budayanya sendiri. Punya penerbitan

sendiri, punya konsumen sendiri, punya pusat di daerah sendiri dan dengan sendirinya punya nilai-nilai tersendiri pula. Hanya sayang belum ada penelitian tentang jenis sastra ini sampai sekarang.

Hal yang sama dapat dilihat dalam sastra dalam bahasa daerah. Sastra bahasa Sunda dan sastra bahasa Jawa jelas tidak sekonteks dengan sastra Indonesia modern yang bersifat ibukota. Mereka bisa membangun kontekstualnya sendiri. Otonomi sastra bahasa daerah demikian itu akan lepas kalau para sastrawannya sudah mulai terpengaruh orbit Jakarta. Kalau dalam sastra bahasa daerah terdapat sastrawan yang bilingual, menulis dalam bahasa daerah dan Indonesia, ada kemungkinan ia masuk orbit sastra Indonesia yang berkontekstual Jakarta. Maka karya-karyanya dalam sastra bahasa daerah bisa tidak kontekstual lagi.

Begitulah kira-kira kondisi sosiologis sastra kita. Hal yang amat berbeda terjadi dalam seni rupa dan seni tari. Kedua cabang seni tersebut telah berhasil mencapai lebih dari satu kontekstual. Seni rupa Indonesia modern jelas tidak didominasi nilai-nilainya oleh ibukota, atau gaya seni rupa ibukota tidak besar pengaruhnya terhadap seni rupa gaya Bandung, gaya Yogya atau gaya Bali. Dalam seni rupa sudah berkembang seni rupa kontekstual semacam yang diharapkan oleh kaum pencetus gagasan sastra kontekstual. Begitu pula dalam seni tari, hal itu jelas sekali. Tetapi dalam teater, seni musik barangkali masih mirip dengan sastra kondisinya.

HARUS DIBANGUN

Jadi kalau sastra kontekstual seperti diinginkan oleh kaum pencetusnya mau muncul nyata di Indonesia maka syarat-syarat yang membentuk kondisi itu harus dibangun. Yakni domisili sastrawan-sastrawan nasional yang cukup banyak di konteks budaya yang dimaksud. Kedua, dibangun pusat penerbitan besar dengan redaktur para sastrawan se-

nior atau dibangunnya pusat-pusat kesenian dengan modal yang cukup. Ketiga, pusat baru itu harus memiliki mekanisme komunikasi secara nasional seperti Jakarta. Dengan demikian bayangan kita akan melihat sastrawan-sastrawan, semacam Arifin, Putu Wijaya, Sutardji, Abdul Hadi, Rendra, berdomisili di Medan atau Ujung Pandang dengan memiliki TIM, *Kompas* dan *Horison* bahkan *Tempo* atau *Femina* di kota-kota provinsi itu. Kalau demikian kondisinya tentu akan muncul sastra kontekstual yang berbeda dengan konteks Jakarta.

Sekali lagi perlu saya tandaskan bahwa saya tidak menuding fihak mana pun sebagai pencipta situasi ini. Bukan karena sastrawannya, tetapi karena sastrawan itu juga manusia yang sangat dibatasi oleh kondisi lingkungan dan zamannya. Jadi kesimpulan saya bahwa sastra kontekstual seperti diharapkan oleh pencetusnya, untuk kondisi sekarang ini, masih belum memungkinkan terjadinya.

SASTRA KONTEKSTUAL DAN WAWASAN KONTEKSTUAL

Veven Sp. Wardhana

Jika dalam tulisan ini disebutkan istilah "sastra", maka sebenarnya pembicaraan tidaklah sebatas dalam lingkup seni sastra belaka, melainkan juga dalam lingkup kesenian lain seperti teater, seni rupa, seni tari, dan lain-lain. Dengan demikian, jika kemudian istilah "sastra" dalam tulisan ini lebih sering dipergunakan ia menunjukkan pemfokusan, selain menunjuk bahwa dalam lingkup kesusastraanlah diskusi kerap dilakukan sehubungan dengan topik bersangkutan, sekalipun dalam bidang seni rupa dan seni tari juga terdapat hal yang sama, kecuali nampaknya dalam seni pentas.

Sastra kontekstual (istilah *Arief Budiman* dan *Ariel Heryanto)* atau sastra terlibat (istilah *Rendra*) atau sastra tesa (istilah *Darmanto Yatman*) atau sastra gagasan (istilah *Takdir Alisjahbana*) atau sastra yang membebaskan (istilah *Emha Ainun Nadjib*) atau sastra cinta (istilah *saya:* ehm!) atau sastra prihatin (istilah *Simon Hate* dan kawan-kawan) atau sastra apalah lagi namanya, yang kesemuanya mempunyai kesejajaran maksud-kecuali sedikit variasi di sana-sini, lahir atau dilahirkan oleh adanya dominasi dan kejenuhan terhadap sastra bunga dan salju.

* Dari *Kedaulatan Rakyat,* 2 Juli 1985, halaman 6.

PERPUSTAKAAN
FAKULTAS

Yang dimaksud dengan sastra bunga dan salju adalah karya sastra – lebih-lebih puisi – yang lebih banyak menampilkan tema perihal sesuatu yang (dianggap) kurang konkrit jikalau dicarikan relevansinya dengan kondisi yang melingkupi kehidupan sastrawan yang bersangkutan. Sementara masyarakat sekelilingnya mengalami aniaya yang dahsyat dari suatu struktur yang tidak kasat mata, sastrawan yang lahir, dibesarkan, dan hidup dari lingkungan macam di atas justru tidak pernah menampilkan keteraniayaan tersebut. Musim bunga dan musim salju lebih banyak terjadi di negeri Eropa, sementara sastrawan bunga dan salju hidup di negeri tropika.

Dari gambaran alinea akhir ini nampak bahwa idiom yang dipergunakan oleh para sastrawan salju sebenarnya merupakan idiom pinjaman jika istilah comotan hendak dihindarkan di sini. Dan bukan suatu hal yang terlalu perlu diherankan jikalau idiom yang dipakai oleh banyak sastrawan Indonesia modern lebih banyak mengacu pada idiom khazanah sastra Barat mengingat orientasi kosmopolit mereka – seberapa pun pengertian kosmopolit itu seringkali diistilahkan sebagai universalitas.

Orientasi referensi para seniman atau sastrawan Indonesia modern seperti yang digambarkan di atas memang bukan merupakan hal yang aneh mengingat kelahiran sastra Indonesia modern – sebagaimana pula kelahiran kesenian Indonesia (yang dianggap) modern – pada awalnya merupakan wadah bagi institusi sosial masyarakat dari kelompok sosial yang berlatarbelakangkan "indisch": sekelompok masyarakat yang tidak sepenuhnya tercerabut dari akar budaya ibunya namun tidak pula secara penuh menggenggam budaya baru, yakni budaya Barat yang tersosialisasikan lewat pendidikan model Belanda.

Sebetapa pun mereka – kelompok "indisch"– tidak sepenuhnya menggenggam budaya baru dari Barat, meng-

ingat posisi mereka yang tidak mendapatkan tempat dalam alam tradisional yang menuntut aristokrasi untuk menduduki birokrasi kolonial, selain mereka yang dari kalangan kepangrehprajaan yang lebih menyadari adanya eksploitasi tenaga manusia yang dikamuflase lewat lembaga tradisional, maka mereka pun menyambut budaya baru itu sebagai institusi mereka yang baru yang mungkin lebih membebaskan mereka. Bebas dari ketergencetan kepangrehprajaan, bebas dari tekanan batin ketika menekan bangsa sendiri, dan sejumlah kemungkinan kebebasan yang lain. Yang jelas, budaya Barat yang merembes lewat pendidikan Belanda (dalam MULO, HIS, HBS, Stovia dan lain-lain) terasa lebih menempatkan individu sebagai otonomi yang mandiri, sementara selama ini mereka ada dalam kungkungan tipologi masyarakat.

Dari sinilah kemudian lahir istilah kebudayaan modern, kesenian modern, tingkah-laku modern, administrasi modern, hak milik modern, dan lain-lain. Pengertian modern — yang seringkali didikotomikan dengan tradisional — telah mengalami perkembangan semantis. Modern tidaklah semata-mata menunjukkan adanya suatu proses dan perkembangan yang didasarkan atas perjalanan waktu, yang sebetulnya tidak meletakkan antara ke duanya dalam derajat yang berbeda dan berlapis, melainkan acuan modern menunjuk pula pada penilaian bahwa yang modern itu lebih positif, lebih baik, lebih berkualitas, sementara yang diistilahkan sebagai tradisional mendapatkan makna sebagai hal yang harus dijauhi.

Ada semacam perasaan yang memalukan jika seseorang dikelompokkan dalam kategori tradisional, sekalipun sebenarnya tidak dimaksudkan untuk merendahkan istilah di atas.

Boleh jadi, pengkategorian seseorang ke dalam kelompok tradisional mempunyai konotasi bahwa seseorang yang

bersangkutan tidak mampu berdiri di atas kaki sendiri alias berdikari, sementara etos yang sedang berlangsung dan digandrungi menempatkan individualisasi-individualisasi dalam pengertian yang positif.

Sejalan dengan individualisasi ini, kecuali penulisan nama pribadi sebagai penanda indikasinya, orisinalitas, inovasi, kepribadian khas, ciri wanci, dan sejumlah istilah lainnya menjadi atribut bagi jenis kesenian baru tersebut.

Perkembangan sastra Indonesia modern dan juga kesenian di Indonesia lainnya menunjukkan arus individualisasi di atas, termasuk juga penyebutan angkatan-angkatan dalam kesusastraan Indonesia modern yang dimaksudkan sebagai pengelompokan bagi para pengarang yang mempunyai ciri wanci, kepribadian, kekhasan, dan "Orisinalitas" yang sama.

Keinginan untuk memburu orisinalitas dan inovasi inilah yang kemudian memacu para sastrawan Indonesia untuk lebih menenggak sejumlah "ilmu" sastra dari dunia yang dianggap telah melahirkan sastra yang bernilai universal, dan dunia yang dimaksudkan adalah Eropa dan atau Amerika. Sastra eksistensialis model *Iwan Simatupang*, *Sutardji Calzoum Bachri*, *Budi Darma*, *Putu Wijaya*, dan sejumlah nama lainnya pun berlahiran. Kritikus — yang tidak jarang justru dari kalangan sastrawan sendiri — menyambutnya.

Sastrawan dan kritikus sastra Indonesia modern mempunyai latar-belakang yang sama, yakni sama-sama berorientasi pada referensi Barat, karena mereka pun sama-sama dari kelompok urban, elit, dan kelas sosial menengah, atau mereka yang mencoba mengidentifikasikan dirinya ke dalam kelompok di atas. Oleh karena itulah, jika muncul kritik dan tuntutan para kritisi terhadap (perkembangan) kesusastraan Indonesia, tuntutan tersebut merupakan tuntutan tipologis kelompok urban, menengah dan elit di atas. Dengan demikian, sangat tidak mengherankan jika perkem-

bangan kesusastraan Indonesia modern ini pun menjadi semakin jauh dari apresiasi masyarakat kebanyakan yang memang mempunyai intensi yang berbeda ketimbang kelompok sosial yang digambarkan sebelumnya. Ini tidak berarti bahwa masyarakat kebanyakan tersebut "bodoh" terhadap karya seni, sebab mereka pun mempunyai karya seni sendiri yang sebenarnya tidak kalah berkualitas. Hanya saja, dikarenakan kegenitan para seniman modernlah yang menjadi tata nilai estetika seni masyarakat tradisional ini ditempatkan sebagai bukan kesenian, melainkan kerajinan, *handicraft*, dan sejumlah istilah lain yang mengacu bahwa pengertian tradisional itu berbeda derajat ketimbang yang modern.

Keterasingan sastra modern Indonesia, seperti yang disinyalisasi, sebenarnya tidak terbatas bahwa karya bersangkutan tidak dibaca masyarakat Indonesia, melainkan tema-temanya pun asing bagi bumi Indonesia yang sebagian besar masyarakatnya sebenarnya ada dalam masa transisi: dari tradisi menjadi urban — secara spiritual. Akan tetapi, banyak sastrawan bunga dan salju ini mempunyai argumentasi bahwa bunga dan salju itulah yang universal, sebab jika dalam sajak atau novel tertentu digambarkan keteraniayaan masyarakat pedesaan di suatu daerah, misalnya, itu identik dengan menggambarkan talempong Minangkabau atau gending Jawa, dan itu tidak universal, melainkan terlalu "local color".

Warna lokal tidaklah universal. Yang universal, katanya, yang model musik klasik — sebetapa pun mulanya musik klasik merupakan musik feodal masyarakat tertentu di benua Eropa. Alhasil, pada masanya, musik klasik pun tak banyak berbeda dibandingkan dengan talempong atau gamelan: sama-sama berwarna lokal.

Dengan memahami bahwa situasi atau latar-belakang para sastrawan Indonesia modern macam di atas itulah se-

benarnya kita akan segera memaklumi perihal warna sastra "universal" mereka. Latar-belakang yang melingkungi mereka merupakan konteks keseluruhan kehidupan. Walhasil, dengan melihat para sastrawan sebagai elemen dari suatu struktur yang lebih luas itulah kita segera bisa memahfumi bahwa mereka pun sebenarnya mempunyai konteks yang jelas pula, yakni konteks kelompok sosial menengah, elit, dan urban.

Masalahnya, kenapakah mereka lebih banyak melihat dan melukiskan salju dan bunga kendati mereka merupakan kelompok sosial yang tipologis mempunyai ketajaman dan kepekaan sosial? jawabnya ada dua: mereka melarikan diri. Melarikan diri secara disadari atau secara terpaksa dikarenakan adanya sensor terhadap karya seni yang konkrit terlibat. Itu yang pertama. Yang kedua: anggapan bahwa keterlibatan konkrit identik dengan "local color". Warna lokal ("local genius"?) beda dengan universal.

Dari sini, naga-naganya, kita tidak sekedar perlu mengusulkan munculnya sastra kontekstual atau sejumlah istilah senada lainnya yang ternyata hanya melahirkan tesa antitesa yang tak pernah kunjung usai – bahkan justru menjadi *mosak-masik* atau kacau-balau dan mentah.

Yang juga kita butuhkan sekarang adalah wawasan kontekstual. Wawasan ini akan menjadikan kita (dalam melihat banyak hal) tidak pernah terlepas dari konteks keseluruhan. Sastrawan bukan makhluk yang bebas tidak mempunyai kaitan dengan kelompok sosial lainnya, termasuk zamannya. Pengertian zaman di sini tidak semata-mata mengacu pada angka tahun, melainkan juga mencakup pada keadaan dan kondisi sosial budaya yang bukan tidak mungkin senantiasa berubah-ubah dan mengubah-ubah peranan.

Saya kira, dari adanya kesadaran wawasan kontekstual inilah kita kemudian lebih menyadari genetika kelahiran sastra bunga, sastra bisu, sastra salju, sastra belerang, sastra

urban, dan lain-lain. Dari sana pula kita bisa mendeteksi bahwa sastra bunga lebih banyak lahir sebagai ***akibat*** ketimbang menjadi ***penyebab*** pergeseran sosial.

Adanya wawasan kontekstual ini pula yang menjadikan seseorang, termasuk seniman tidak hanya tahu soal bunga dan honor bunga, melainkan juga kenapa honor kecil tak sesuai dengan totalitas.

Tinggal masalahnya, apakah intelektual bernama seniman hanya akan asyik sebagai akibat perubahan sosial, itu pertanyaan yang tidak perlu terburu-buru dijawab. Yang jelas, pertanyaan di atas tidak cukup selesai dijawab bahwa tugas seniman sekedar bikin karya seni dan bukan sebagai agen sosial. Jawaban model begini merupakan bentuk eskapisme yang lain dibandingkan yang sudah ada.

BAGIAN ENAM

TANGGAPAN ATAS TANGGAPAN

PENGANTAR SINGKAT

Dalam Bagian Enam ini ditampilkan tanggapan-tanggapan Arief Budiman dan saya sendiri atas tanggapan-tanggapan awal dari berbagai fihak mengenai "sastra kontekstual". Di sini terhimpun semua tanggapan Arief Budiman yang pernah terpublikasikan hingga buku ini disusun. Dari fihak saya sendiri, hanya dipilih satu (dari sejumlah) tanggapan tertulis yang pernah saya publikasikan. Alasan untuk hanya memilih satu saja tulisan sendiri ini ialah mengurangi pengulangan-pengulangan uraian yang kurang lebih sama. Pada satu-satunya tulisan sendiri yang saya sertakan di sini telah saya tambahkan beberapa pokok fikiran yang semula terurai dalam beberapa tanggapan (atas tanggapan) yang pernah saya tulis. Seperti pada bagian-bagian lain, bahan-bahan dalam Bagian Enam ini disusun menurut urutan waktu penyebaran pertama kalinya.

SASTRA KONTEKSTUAL — SEBUAH PENJELASAN*

Arief Budiman

Gagasan ***sastra kiri yang kere*** yang kemudian berkembang dengan nama ***sastra kontekstual*** tampaknya banyak disalahfahami. (Misalnya, lihat tulisan Hendrik Barybe, *Kompas* 30 Januari 1985, dan S. Prasetyo Utomo, *Minggu Ini* (Semarang, 3 Februari 1985). Pada umumnya, orang beranggapan bahwa saya ingin membebankan para sastrawan dengan perjuangan politik untuk menciptakan keadilan sosial (dengan membela kaum miskin dan tertindas) di Indonesia. Seperti yang dikatakan Barybe (*Kompas*, 30 Januari 1985).

"Rupanya hal yang mirip terjadi kalau sastra (sebagaimana disarankan Arief Budiman) diindoktrinasikan untuk menjadi terompet, corong, spanduk dari pejuang sosial; kalau sastra diorbitkan menjadi batu loncatan dari gerakan pembaharuan sosial sebagai ideologinya, maka sastra menjadi ***tidak bebas*** lagi. Sastra menjadi alat perjuangan sosial. Sastrawan tidak lagi menjadi seniman melainkan menjadi seorang sosialis yang berjuang atas nama sebuah ideologi sebagai panglimanya". (Cetak miring dari saya).

Kesan seperti ini tampaknya agak meluas di kalangan beberapa rekan. Misalnya, saya sempat berbicara de-

* Dari *Kompas*, Minggu 10 Februari 1985, halaman VIII.

ngan Putu Wijaya dan Danarto. Mereka juga berpendapat bahwa saya mau memasukkan semacam ideologi sosialisme ke dalam kesusastraan Indonesia, sehingga dengan demikian sastrawan menjadi tidak bebas. Bahwa saya adalah seorang sosialis (seperti halnya Pancasila sarat mengandung semangat sosialisme), itu adalah benar. Tapi konsep sastra kontekstual sama sekali tidak ada hubungannya dengan pilihan ideologi saya.

SASTRA KONTEKSTUAL MEMBEBASKAN DAN DEMOKRATIS

Inti perbedaan antara gagasan kesusastraan dengan nilai universal dan sastra kontekstual adalah bila sastra universal menyatakan bahwa karya mereka tidak terikat ruang dan waktu, sastra kontekstual menyatakan bahwa sebenarnya *tidak ada sastra yang tidak kontekstual.* Menurut para penganut sastra kontekstual, karya sastra yang dihasilkan oleh seniman universal pada dasarnya adalah sastra kota besar yang diminati oleh orang yang berpendidikan Barat, yang jumlahnya sangat kecil. (Lihat tulisan yang menarik dari Jacob Sumardjo: "Sastra Minoritas", *Kompas*, 3 Februari 1985). Dengan lain perkataan, sastra mereka dalam kenyataannya merupakan sastra kontekstual juga.

Bagi saya (sebagai penganut faham sastra kontekstual), sastra dengan kiblat kota besar dan publik yang berpendidikan Barat punya hak hidup di Indonesia. Bagaimanapun juga, publik ini merupakan kenyataan sosiologis yang ada sekarang. Sebagai bagian dari publik kota besar yang berpendidikan Barat, saya juga menikmati karya sastra mereka. Tapi selera kota besar yang saya miliki ini tidak ada hubungannya dengan kebenaran konsep sastra kontekstual.

Yang saya tentang dari sastrawan penganut nilai universal ini adalah sikapnya yang *tidak demokratis* dalam menilai karya sastra yang tidak sejenis dengan mereka. Karena mereka beranggapan karya mereka bersifat universal, artinya bebas dari ruang dan waktu, dapat dinikmati oleh siapa

saja dan kapan saja, maka mereka juga beranggapan bahwa orang yang tidak dapat menikmati karya mereka sebagai orang yang kurang dapat memahami karya sastra yang bermutu. Di Indonesia, kebetulan hanya sedikit penduduk yang hidup di kota besar dan berhasil mencapai pendidikan Barat sampai pada jenjang yang cukup tinggi. Karena itu, kebanyakan rakyat Indonesia kurang dapat menikmati karya sastra "resmi" yang menganut faham universal ini.

Kalau kita berjiwa besar dan bersikap demokratis, hal ini pun tidak apa-apa. Adalah wajar kalau ada karya seni yang lebih dapat dinikmati oleh banyak orang, ada yang hanya dinikmati oleh segelintir orang (seperti halnya sastra universal ini). Tapi kemudian (dan inilah yang saya tentang), ada kecenderungan dari sastrawan universal ini yang beranggapan bahwa hanya karya mereka saja yang bernilai sastra. Kalau ternyata ada banyak orang yang tidak menikmati, maka orang ini dianggap masih terlalu bodoh, perlu mendapat pendidikan apresiasi sastra (baca: indoktrinasi) supaya selera mereka dapat dipertinggi. Sedangkan karya sastra yang dinikmati oleh orang banyak itu mereka namakan (dengan nada cemooh) sebagai sastra *pop*, sastra *kitsch*, sastra murahan, dan sebagainya yang mutunya lebih rendah dari karya sastra mereka. Kalau sudah begini, saya terpaksa meminjam salah-satu kalimat dari sanjak Rendra: *Astaga, tahi kerbo apa ini!* (Dari *Sajak Seorang Tua di Bawah Pohon).*

Apa yang terjadi adalah kesombongan seorang elit yang sebenarnya didasari oleh perasaan rendah diri yang mendalam. Sastrawan universal ini merasa rendah diri kalau melihat ke luar (karena belum berhasil menjamah Hadiah Nobel, belum diakui oleh Dunia Barat), lalu menjadi sewenang-wenang di dalam negeri dengan menganggap bahwa selera bangsanya sendiri masih terlalu rendah untuk memahami karya mereka. (Lihat tulisan saya pada Catatan Kebudayaan majalah *Horison*, Januari 1985).

Dari uraian di atas (kalau tidak terjadi salah-faham lagi), kiranya jelas bahwa gagasan sastra kontekstual jauh lebih demokratis dari gagasan sastra universal. Sastra kontekstual jauh lebih membebaskan daripada sastra universal, terutama membebaskan para sastrawannya dari rasa rendah diri (karena tidak diakui oleh Dunia Barat) dan dari rasa megalomaniak (sehingga sanggup menghargai karya sastra lain yang tidak sejenis, tapi dapat berkomunikasi dengan publiknya secara akrab).

SASTRA DAN PERJUANGAN KEADILAN SOSIAL

Di mana letak hubungan antara sastra dan perjuangan menegakkan keadilan sosial? Di sini saya merasa saya banyak disalahfahami. Banyak yang beranggapan bahwa saya menilai karya sastra berdasarkan kadar dari perjuangan untuk keadilan sosial yang terkandung di dalamnya.

Kalau saya menganut konsep sastra kontekstual yang konsekuen (dan saya memang berusaha begitu), maka pendirian tersebut jelas tidak mungkin menjadi pendirian saya. Sebuah karya sastra absah menjadi karya sastra yang bernilai, kalau dia memang berhasil menggugah publiknya. Begitulah, sastra yang berbicara tentang persoalan cinta remaja yang dianggap baik oleh kaum remaja sendiri, menurut saya merupakan karya sastra remaja yang bernilai, meski tidak berbicara tentang perjuangan keadilan sosial. Sama halnya dengan karya sastra Jawa yang berbicara tentang mistik Jawa yang diminati oleh publik orang Jawa. Atau sastra yang berbicara tentang keterasingan ala keterasingan kaum eksistensialis yang dibicarakan oleh Jean Paul Sartre bagi kaum intelektual di Jakarta dan Yogya. Masing-masing mempunyai nilai nisbi mereka sendiri-sendiri yang sulit untuk diperbandingkan.

Tapi, kalau yang ditanyakan adalah selera saya maka saya lebih suka membaca karya sastra yang berbicara tentang keadilan sosial, lebih dari karya sastra yang membi-

carakan hal yang lain. Karena itu, bagi saya karya sastra Pramoedya Ananta Toer atau karya sastra Romo Mangunwijaya lebih saya minati daripada karya sastra Budi Darma misalnya, meskipun saya bisa juga menikmati karya Budi Darma (terutama karena saya pernah cukup lama hidup di Amerika Serikat.)

Bahkan, lebih daripada itu, saya juga mengharapkan bahwa karya sastra yang membicarakan masalah keadilan sosial lebih banyak diciptakan di Indonesia. Saya tahu dengan pasti, banyak sastrawan muda kita hidup dalam kemiskinan dan pernah (bahkan sering) diperlakukan secara tidak adil oleh masyarakat sekitarnya. Bukankah masalah ketidakadilan sosial sudah merupakan masalah nasional di negara kita? Bagi saya, sastrawan muda seperti yang saya gambarkan di atas akan lebih produktif kalau mereka berbicara tentang hidup mereka yang nyata ini, daripada berusaha menciptakan karya sastra yang indah menurut konsep estetika universal yang abstrak. Keindahan datang dari kejati-diri-an *(authenticity)*, yaitu bila mereka membicarakan hal-hal yang mereka hayati dan gumuli secara mendalam dalam kehidupan mereka sehari-hari. Di sini saya melihat titik persamaan dengan konsep ***kagunan*** sebagai konsep keindahan orang Jawa seperti yang dinyatakan oleh Romo Mangunwijaya di Sala dulu.

Kiranya sudah jelas letak posisi saya sebagai penganut gagasan sastra kontekstual. Saya senang kepada karya sastra yang berbicara tentang keadilan sosial, bahkan saya mengharapkan tumbuhnya karya sastra jenis ini secara lebih banyak di Indonesia sekarang. Saya juga punya pendapat, (melihat banyak sastrawan muda kita yang hidupnya bergelimang dalam kemiskinan dan bergulat dengan masalah keadilan sosial), bahwa kalau mereka jujur terhadap dirinya, mereka akan berbicara tentang masalah keadilan sosial dalam karyanya. Saya beranggapan bahwa mereka akan lebih kreatif kalau menggarap tema ini dalam karya mereka,

karena hal tersebut merupakan persoalan mereka yang nyata dalam kehidupan sehari-hari.

Tapi, saya sama sekali tidak menyangkal akan keabsahan adanya sastra jenis lain yang berbicara tentang hal lain, selama mereka memiliki publik yang menikmatinya. Mereka harus dinilai dalam konteksnya masing-masing.

SASTRA MEREKA BUKAN SATU-SATUNYA SASTRA YANG BENAR*

PENGANTAR

Sastra kontekstual dewasa ini muncul menjadi suatu pembicaraan yang cukup santer, banyak mengundang orang untuk berpolemik, pro maupun kontra. Lepas dari polemik itu, tidak ada salahnya kita manfaatkan masalah yang lagi hangat itu untuk kita angkat ke permukaan.

Redaksi *Serunai* berhasil menemui orang yang namanya banyak disebut-sebut sebagai pencetus gagasan sastra kontekstual, Arief Budiman. Wawancara berlangsung dalam suatu tanya jawab dengan Suyito Basuki. Kemudian untuk melengkapi wawancara tersebut kami juga telah berhasil menghubungi Ariel Heryanto untuk berbicara banyak tentang sastra kirinya Arief. Ke duanya disajikan dalam dua tulisan yang terpisah. Sekarang mereka adalah tenaga edukatif di Universitas Kristen Satya Wacana, Salatiga,

T : Pak Arief mengemukakan perlunya sastra kontekstual, latar-belakangnya apa, dan maksud pak Arief sebenarnya bagaimana?

J : Sebenarnya sudah cukup jelas melalui tulisan-tulisan saya. Sastra kontekstual intinya mengatakan bahwa tiap karya sastra ada konteksnya. Tidak ada karya sastra yang bisa berlaku terus sepanjang waktu dan untuk segala tempat. Ada karya sastra yang agak *memper* ke sana, tapi sebenarnya tidak bisa. Kita harus sadar

* Dari *Serunai*, No. 1/Th. I/April 1985, halaman 6-8, 27

bahwa sastra punya publik tertentu dan terikat oleh publik itu sendiri.

Di Indonesia ada gejala yang tidak sehat, adanya anggapan nilai sastra yang universal, nilai yang berlaku untuk segala orang dan tempat. Inilah yang menjadi standar sastra sekarang. Nama-nama Chairil, Rendra, dan Taufik Ismail menjadi terkenal di sekolah-sekolah, karena memang dipelajari di sekolah-sekolah dan telah menjadi semacam standar.

Hal ini menjadi anggapan orang bahwa untuk menjadi sastrawan harus menyesuaikan dengan standar yang sudah ada. Nah, gejala inilah yang tidak sehat. Padahal standar ini dari orang-orang berkelas menengah yang berpendidikan barat, yang menginginkan karya sastra yang baik haruslah mendekati Hemingway, Somerset dan sebagainya.

Penyesuaian standar dari konteks kelas menengah tadi, maka anak desa yang ingin bersastra harus mengenyam pendidikan barat lebih dulu dan harus bersikap kota. Padahal untuk bersastra, sebenarnya hal itu kurang perlu, toh dewasa ini sastra dan seni umumnya timbul dari permasalahan lingkungan, yang ia akrabi.

Karena gejala yang tidak sehat tadi, maka kita kurang dapat menghargai, kurang dapat menemui mutiara-mutiara yang ada di masyarakat di luar konteks itu.

T : Jadi bersastra tidak perlu belajar formal dulu?

J : Tidak perlu. Kalau mereka mau belajar ke barat silakan. Tetapi perlu dimengerti sastra mereka hanya bernilai untuk konteks mereka saja, yakni mereka yang senang pada Barat atau kota. Jadi mereka bernilai dalam konteks posisi yang relatif. Ini harus kita sadari.

Kalau kita punya konsep sastra kontekstual, maka sebenarnya kalau kita jalan-jalan ke desa dan melihat

para pencerita dan penulis tradisional, maka kita akan dapat saja mengakui kebagusan mereka dalam bersastra. Hanya mereka tidak dapat terukur, karena metode ukur kita salah. Karena kita sudah memakai kotak, maka semua yang di luar kotak itu tidak bisa masuk begitu saja.

T : Sastra kita memang sastra menengah. Yang berkecimpung dalam karya dan penyediaan media adalah mereka yang berkelas menengah. Orang desa yang ingin bersastra tanpa belajar hidup "menengah", apakah mereka tahan terhadap kondisi semacam ini?

J : Ya memang bisa dimengerti bahwa sastra tertulis adalah sastra kita menengah. Sebab media berikut modal, distribusi dan penyebarannya merekalah yang menguasai. Mereka memang kuat untuk dilawan. Tetapi walau demikian, tidak benar jika kita mengatakan bahwa sastra merekalah yang paling benar. Meski sastra orang desa tidak kuat dalam penyebaran, tetapi kita harus mulai membuka diri terhadap kehadiran sastra yang tidak tertulis.

T : Perlukah kita mengubah sistem pendidikan sastra kita?

J : Kalau kita mau melihat semua bentuk karya sastra, maka kita harus berani membuka terhadap kemungkinan-kemungkinan yang baru. Nah, ini dapat kita mulai dari universitas.

Suatu contoh yang menarik misalnya, orang-orang Perancis lebih suka mempelajari sastra Sunda, wayang orang dan seni tradisional lainnya dibanding mempelajari sastra angkatan 45 atau angkatan 66 atau drama-drama dan teater-teater di Jakarta. Sehingga jangan heran jika kita dengar kemudian ada sastra tradisional, dan kita heran serta berdecak kagum sambil mengatakan, "O, ada juga sastra tradisional". Sesungguhnya kitalah jadi orang yang pertama kali menemukannya.

Misalkan ini lagi, kemarin, di Kompas termuat berita tentang pengamen-pengamen dari Yogya, yang mengisahkan tentang *Girli*, masyarakat pinggir kali. Sebenarnya sajak atau syair mereka itu bagus sekali, seperti sajak Rendra saja.

Kemarin juga saya dengar dari Ariel tentang teater Gapit (Surakarta-pen) yang bermain dekat sekali dengan masyarakat. Dan itu sungguh bagus. Tapi semua itu oleh sastra nasional mungkin tidak diakui.

Ya, memang dengan sastra kontekstual, kita harus membongkar-bongkar apa yang sudah mapan. Untuk kemudian menata kembali. Ini tidak apa-apa, demi kebenaran dan kalau kita mau jujur.

T : Di Semarang, ketika Temu Redaktur se-Jawa dan Sastrawan se-Jawa Tengah tahun 84 lalu, pak Arief mengatakan sastra kontekstual itu tidak hanya menanyakan kemapanan-kemapanan kriterium dari sastra itu saja, tetapi juga menanyakan kemapanan-kemapanan sosial. Ini bagaimana?

J : Ya. Memang kita perlu menanyakan kemapanan sosial. Misalkan begini, ada kebenaran A, kita harus kreatif untuk mempermasalahkan kebenaran itu. Kalau pun kita terima, toh prosesnya lain. Dan ini menjadikan penerimaan yang lebih dalam.

Bagi saya, menciptakan manusia Indonesia yang baik adalah membuat mereka kritis dan tidak mudah begitu saja menerima kebenaran yang telah ada. Patut semua itu ditanyakan. Ini sebenarnya saya memberi reaksi terhadap ucapan rektor Undip (pada pembukaan Temu Redaktur Budaya dan Sastrawan) yang mengatakan, "Oke, kita buat seminar tapi jangan ribut-ribut". Saya heran dengan ucapan rektor itu. Saya fikir, di universitas itu, orang perlu bikin ribut-ribut. Tetapi bukan ribut-ribut fisik; namun ribut-ribut itu untuk

menanyakan semua kemapanan, mempertanyakan terhadap suatu kemungkinan perkembangan.

Begini, saya kan dulu punya cita-cita pengin jadi seniman, bukan sarjana. Oleh karena itu saya banyak bergaul dengan Zaini (almarhum-pen), Jassin, Effendi. Jadi ada fase di mana saya melukis, membuat cerpen dan menulis macam-macam. Melihat hal semacam itu orang akan menganggap bahwa saya telah membuang-buang waktu saja. Tetapi tidak. Bahkan saya menganggap bahwa semua kegiatan saya itu sangat menunjang kesarjanaan dan keakademikan saya. Sebab dari seni saya mendapatkan sikap kreatif yang tidak puas dengan apa yang sudah mapan.

Di dalam seni kan saya berpendapat, memang lukisan Picasso itu benar bagus. Tetapi jika seorang pelukis menghasilkan gambar persis punya lukisannya Picasso atau Affandi, maka pelukis itu adalah pelukis yang jelek dan tidak kreatif. Di dalam seni kita harus punya ciri dan pribadi tersendiri. Jadi kita perlu kreatif.

Nah, sikap itu di dalam keilmuan terasa amat penting, sebab tidak ada ilmu yang "establish". Yang benar bagi orang lain, belum tentu benar bagi kita. Ini perlu kita pertanyakan.

Saya melihat korelasinya di bidang apa pun, sikap kreatif itu sangat penting.

Sebenarnya ide sastra kontekstual itu lahir dari sikap saya di dalam menanyakan kebaikan dan kebenaran sastra yang kapitalis, sastra Humanisme Universal. Karena menurut saya sastra-sastra itu semua salah.

Dengan adanya sikap saya itu, kadang-kadang orang menerangi saya dengan tidak sehat. Misalnya dengan menuduh saya sebagai sastra kiri, jadi akibatnya tidak bisa menjadi diskusi intelektual. Tetapi kalau

diskusi yang dikembangkan Umar Kayam di *Horison* (Februari 1985, pen) itu memang baik. Itu tujuannya. Saya berani menyerang orang, kalau saya juga harus berani diserang orang. Tetapi serangannya harus argumentatif.

T : Tadi disebutkan sastra kontekstual sebagai sastra kiri. Setujukah pak Arief?

J : Istilah kiri yang saya maksudkan di Semarang adalah untuk menunjuk sikap kritis dan kreatif. Jadi berdasarkar pengertian itu, orang-orang kreatif adalah orang-orang sastra kiri. Sesungguhnya di dalam forum ilmiah, hal itu tidak ada masalah.

T : Apakah ada kesamaan antara sastra kontekstual dengan sastra Lekra?

J : Berbeda, saya lebih berpendapat bahwa sebenarnya sastra Lekra sama dengan sastra Humanisme Universal dalam metode berfikirnya.

Menurut pengertian sastra Humanisme Universal, hanya ada satu standar sastra. Bahwa sastra harus mengabdi pada manusia, di luar itu berarti bukan sastra. Dan sastra Lekra mempunyai standar juga, bahwa sastra harus mengabdi pada politik atau rakyat. Jadi di luar itu, tidak ada sastra-sastra yang baik.

Meski isinya lain, sebenarnya sastra Humanisme Universal dan sastra intinya sama. Mereka ingin menciptakan satu standar yang sifatnya universal.

T : Dengan sastra kontekstual itu pak Arief ingin memimpin kreativitas seniman?

J : (tertawa) Mana mungkin saya dapat memimpin seniman? Kesenian itu paling tidak senang punya pemimpin, tapi menurut saya justru etos seniman adalah etos kreatif, lebih kreatif dari ilmuwan, sarjana. Mereka terus saja menciptakan hal yang baru. Sehingga ia tidak memerlukan segala bentuk kepemimpinan.

Saya kira pemimpin dan seni sangat "kontradiksio-intermended", pertentangan di dalam konteks itu sendiri, kalau seniman itu seniman otentik. Dia bisa masuk organisasi, dan menjadi pemimpin, tetapi itu akan terjadi kontradiksi pula.

T : Saya tidak mengatakan pak Arief mau memimpin organisasi kesenian, tetapi yang ingin saya tanyakan, mungkin pak Arief ingin memimpin ide seniman. Bagaimana ini?

J : Saya tidak punya ambisi untuk itu.

Sebenarnya saya akan tinggalkan kesenian. Agak kesal juga karena saya musti menjadi juru bicara sastra kontekstual yang sesungguhnya orang harus lebih banyak bertanya kepada Ariel Heryanto, yang lebih mumpuni di bidang itu.

Dulu memang aktivitas saya banyak di kesenian, tapi aktivitas sekarang lebih banyak akan saya arahkan ke bidang ilmu sosial di Ekonomi.

Saya sekarang lebih cenderung masuk ke dunia seni sebagai penikmat saja. Tapi kalau terpaksa saya diundang untuk bicara dan kemudian diserang, akhirnya toh saya panas juga.

Kesenian bagi saya saat ini merupakan kegiatan sekunder, dulu memang primer.

Ya, memang. Memimpin itu ngga jelek. Dan memimpin dalam hal ide itu tak ada masalah. Saya memang mengakui kalau berambisi menjadi pemimpin, terutama di bidang ilmu sosial.

T : Hubungan sastra kontekstual dengan sastra ide yang dikatakan Gerson Poyk dan sastra terlibat yang diusulkan Satyagraha Hoerip di Temu Sastra 1982 yang lalu apa ada?

J : Ya, erat sekali. Sastra terlibat adalah sastra yang melibatkan diri dengan kesadaran terhadap politik, misalnya, dan berfihak pada perjuangan ide-ide. Sastra kontekstual lebih netral. Sastra kontekstual ingin berbicara bahwa sastra harus diukur dari relasi audiencenya atau penikmatnya.

Buat saya, katakanlah sastra porno, sastra pop remaja itu sastra juga. Hanya konteksnya para remaja yang tentu diminati dan dinikmati pula oleh mereka. Saya fikir itu hebat sekali seniman-seniman pop itu, dan besar juga.

Buat mereka tentu bobot bertingkat-tingkat pula. Maksudnya semua penulis yang bicara soal seks, nikmat untuk dinikmati dan populer. Motinggo Boesje bisa berhasil, tapi tidak semua penulis yang mau menjadi Motinggo Boesje, dan berbicara lebih jorok lagi dapat populer.

Jadi dalam konteks mereka, ada tingkatan-tingkatan tersendiri. Kita tidak bisa melihatnya sebab kita berada di luar konteks mereka, seperti juga mereka yang di luar sastra kita. Mereka tidak mampu melihat sajak-sajak bagus Chairil Anwar. Menurut fikir mereka, apa ini sajak-sajak Chairil? Katanya hanya aneh-aneh saja. Kalau kita, dapat membedakan mana sajak abstrak yang baik dan mana sajak abstrak yang ngawur. Mereka tidak bisa.

Nah, karena kita tidak terlibat dalam dunia mereka maka kita tidak boleh mengatakan sastra pop itu bukan sastra, karena tidak cocok dengan keseriusan sastra universal. Sebab mereka punya kriterium sendiri yang sangat *sopisticated* atau canggih sekali. Ya, mereka itu memang besar, tapi buat orang-orang yang serius, mereka itu tidak ada artinya.

T : Menjawab pertanyaan Umar Kayam, sastra kontekstual

yang bagaimana yang anda maksudkan konon menurut Ariel di *Minggu Ini*, 14 April yang lalu, anda menjawab bahwa sastra kontekstual itu adalah sastra yang mengatakan bahwa tidak ada sastra yang tidak kontekstual. Saya kok bingung.

J : Ya, itu memang jawaban saya dan akan saya siapkan pula dalam bentuk tulisan. Sekarang belum ada waktu. Kayam tidak menyerang tesis saya, sebetulnya pendapatnya dengan pendapat saya sama. Dia mengatakan bahwa sastra semuanya adalah kontekstual termasuk sastra humanisme universal. Ini sama dengan pendapat saya. Barangkali ini yang menarik untuk dikritiknya. Saya mengatakan bahwa sastra Indonesia adalah sastra yang kebarat-baratan, tapi Kayam bilang tidak.

Hanya perlu diakui bahwa sastra itu memang sastra kelas menengah yang tengah bingung mencari pijakan barat atau timur. Tapi sastra itu punya konteks yang kuat. Dan sastra itu seperti manusia Indonesia juga tengah dalam proses kebarat-baratan.

Ini memang benar, tetapi hal itu bukan merupakan tesis dasar dari sastra kontekstual.

Kayam mengatakan di *Horison* (Februari 1985-pen) bahwa sastra humanisme universal termasuk sastra kontekstual juga.. Ini betul dengan apa yang saya tulis di ***Kompas*** pada tulisan kedua beberapa hari setelah Kayam. Jadi waktunya hampir bersamaan.

MEMAHAMI SASTRA SECARA KONTEKSTUAL*

Ariel Heryanto

Apa yang belakangan disebut-sebut "sastra kontekstual" akan lebih jelas disebut "pemahaman atas kesusastraan secara kontekstual". Yakni pemahaman atas kesusastraan dalam kaitannya dengan konteks sosial-historis yang bersangkutan. Untuk singkatnya, pemahaman seperti itu selanjutnya disebut *faham kontekstual.*

Faham kontekstual muncul belakangan ini sebagai salah-satu perlawanan awal terhadap faham universal yang kini dominan dalam kesusastraan Indonesia. Dalam faham universal, konteks kesusastraan dianggap tidak penting atau dianggap tidak sepenting "kesusastraan" itu "sendiri".

Perbedaan ke dua faham itu bukanlah sekedar perbedaan dua macam selera berkesusastraan. Tapi perbedaan pemahaman tentang kehidupan sosial, serta sikap dan tindakan bermasyarakat. Karena itu perlawanan faham kontekstual tidak hanya tertuju pada persoalan kesusastraan itu "sendiri" saja. Untuk memahami perbedaan ke dua faham

*) Dari Acara Pesta Sastra '85 bertema "Sastra Sebagai Pelengkap Kehidupan Manusia" oleh Kelompok Sepuluh Bandung, 28 April 1985 di Bandung yang telah diolah lebih lanjut untuk penerbitan buku ini. Naskah mentah tulisan ini pernah dimuat *Pikiran Rakyat*, 21-22 Mei 1985.

itu secara mendasar, kita perlu menggali permasalahan pada tiga pokok mendasar dalam kesusastraan: (1) karya sastra, (2) hakikat sastra, dan (3) manusia bersastra.

KARYA-KARYA SASTRA DAN HAKIKAT SASTRA

Karya-karya sastra bersifat material. Dapat diamati mata, dipegang tangan, dimakan rayap, atau dibakar penguasa. Hakikat sastra bersifat non-material. Ia ada dalam fikiran kita sebagai kategori yang membedakan apa yang "sastra" dan apa yang "bukan sastra".

Faham universal dan faham kontekstual memiliki pandangan mendasar yang berbeda, atau bahkan berlawanan. tentang hakikat sastra serta hubungan hakikat sastra dengan karya-karya sastra. Akibatnya, ke dua faham itu juga mempunyai pandangan yang berbeda tentang nilai karya-karya sastra.

Faham universal disebut sedemikian karena faham ini didasarkan pada keyakinan adanya suatu hakikat sastra yang berlaku universal. Yakni suatu hakikat tunggal yang seragam untuk segala masyarakat dari segala zaman.

Faham universal bisa mengakui adanya aneka ragam karya-karya sastra dari berbagai masyarakat dan zaman. Tapi semua ragam karya-karya sastra itu dianggap bersumber dari satu hakikat sastra. Karena itu faham ini mempercayai adanya "sastra dunia" (dan "sastra Indonesia" dianggap sebagai salah-satu warganya).

Dalam faham universal, hakikat sastra dianggap lebih penting daripada karya-karya sastra. Sebab hakikat sastra yang non-material itu diangankan sebagai sesuatu yang universal, kekal, atau abadi. Steril dari perubahan zaman dan masyarakat. Sedang karya-karya sastra yang konkrit, nyata, dan material dianggap sebagai suatu penjelmaan fana dari sumber atau induk hakikat sastra. Jadi dalam faham ini dunia seakan-akan seperti tong besar tempat jatuhnya karya-

karya sastra dari sumber hakikat sastra di awang-awang "atas" sana lewat perantaraan sastrawan.

Karena dalam faham universal hakikat sastra dianggankan bersifat universal dan abadi, maka faham ini cenderung tidak mempersoalkan bagaimana terbentuknya hakikat itu. Hal itu dianggap misteri.

Faham kontekstual tidak mempercayai adanya hakikat sastra (apalagi karya sastra) yang bersifat universal.

Faham kontekstual disebut demikian karena seluruh persoalan kesusastraan diakui bersumber dari rangkaian peristiwa konkrit dan tingkah manusia nyata di bumi ini. Rangkaian itu – untuk gampangnya – disebut konteks sosial. Karena dari masa ke masa rangkaian itu berubah-ubah dalam proses berkesinambungan, maka – untuk lengkapnya – disebut konteks sosial-historis.

Karena itu dalam faham kontekstual, hakikat sastra bukanlah suatu misteri. Hakikat sastra itu tidak saja dapat, tapi mutlak perlu difahami bagaimana terbentuknya. Dalam faham ini, hakikat sastra dibentuk dan diubah-ubah oleh tingkah manusia.

Dalam faham kontekstual hakikat sastra adalah bagian dari suatu kehidupan masyarakat yang punya batas-batas tempat dan waktu tertentu. Maka faham ini yakin tidak di semua masyarakat dan tidak di segala zaman ada "sastra". Tidak ada "sastra dunia" atau "sastra segala zaman". Pada masyarakat dan zaman tertentu yang ber"sastra", hakikat sastra tidak dianggap bersifat tetap, statis, beku, atau abadi. Diakui adanya hakikat sastra dan karya sastra yang bisa melewati satu batasan masyarakat dan kurun zaman. Tapi tak ada yang "universal".

Faham kontekstual tidak saja mengakui adanya beberapa ragam karya sastra, tetapi juga beberapa ragam hakikat sastra. Dalam faham kontekstual, kesusastraan tidak berasas tunggal.

Dalam faham kontekstual, hakikat sastra tidak hanya menentukan terbentuknya karya-karya sastra. Tetapi juga ditentukan oleh karya-karya sastra yang telah terbentuk. Hakikat sastra dan karya-karya sastra dalam faham kontekstual bersifat saling membentuk dan mengisi.

Karena itu dalam faham kontekstual hakikat sastra dan karya-karya sastra dipandang sama-sama penting. Bukannya yang satu lebih penting dari yang lain. Memahami terbentuknya karya-karya sastra di suatu tempat dan masa tertentu membutuhkan pemahaman hakikat sastra yang berlaku di situ waktu itu. Dan sebaliknya juga. Memahami terbentuknya hakikat sastra di situ waktu itu membutuhkan pemahaman karya-karya sastra yang memasyarakat waktu itu di situ.

MANUSIA BERSASTRA

Dalam faham universal, hakikat sastra (seperti juga hakikat seni atau hakikat budaya) diletakkan di atas manusia-manusia nyata. Hakikat sastra/seni/budaya itu dianggap bersifat abadi dan universal. Sedang manusia bersifat fana serta terbatas jangkauan ruang dan waktunya.

Dalam faham universal, manusia hanya bisa berusaha menggapai-gapai pemahaman tentang hakikat di awang-awang itu. Manusia tidak ikut membentuk dan tidak dapat menawar-nawar atau mengubahnya.

Karena itulah di lingkungan penganut faham universal muncul berbagai semboyan yang mengagung-agungkan (hakikat) sastra (juga seni dan budaya). Misalnya: "jika dunia dikotorkan manusia yang berpolitik, puisi yang akan menyucikannya". Atau "oleh seni, manusia dimanusiawikan". Atau "seni membuat manusia menjadi manusia seutuhnya".

Sambil mengagung-agungkan budaya/seni/sastra, faham universal menganggap manusia-manusia nyata sebagai "hamba-hamba" budaya/seni/sastra.

Dalam faham kontekstual, manusia dipandang sebagai pusat dari seluruh kegiatan dan peristiwa budaya/seni/sastra. Walau manusia tidak dianggap sebagai pusat dari seluruh kehidupan di alam jagad raya ini. Manusia yang dimaksud kan di sini bukan individu-individu yang hidup terpisah-pisah. Tetapi manusia sebagai makhluk sosial.

Faham kontekstual menyadari manusia sebagai pencipta budaya/seni/sastra. Jika suatu budaya/seni/sastra berwatak lalim dan menindas, manusialah yang dipandang sebagai dalangnya. Manusialah yang bertanggung jawab memperbaikinya. Manusia tidak diper-hambakan untuk budaya/seni/sastra atau manusia lain yang menguasai budaya/seni/sastra itu. Faham kontekstual sesuai dengan keyakinan agama-agama yang mengajarkan bahwa manusia diciptakan Tuhan sederajat.

Dalam faham kontekstual, persoalan kesusastraan tidak dilambungkan ke alam khayal "universal" di awang-awang. Tetapi di"bumi-manusia"kan secara konkrit dan nyata.

KESUSASTRAAN KITA KINI

Dalam kesusastraan kita kini terdapat banyak karya sastra dalam berbagai ragam, tetapi ada sebentuk ragam hakikat sastra yang amat dominan. Hakikat sastra yang dominan ini tidak bersifat universal tapi dipropagandakan seakan-akan bersifat universal.

Terbentuknya hakikat sastra yang dominan itu bukan hasil tingkah gaib para jin, siluman atau gendruwo. Tapi hasil dari serangkaian pertarungan dan persekongkolan kekuatan-kekuatan sosial-politik-ekonomi yang hidup dalam masyarakat kita. Bersumber dari konteks sosial historis manusia-manusia yang berdarah-berdaging seperti kita-kita juga.

Terbentuknya dominasi hakikat sastra itu berkaitan

dengan dominasi karya-karya sastra macam apa yang disebarkan dalam masyarakat oleh yang berkuasa menyebarkannya. Ditentukan oleh karya-karya sastra yang dibahas para cendekiawan dan kritikus berwibawa. Ditentukan oleh karya-karya sastra macam apa yang lolos sensor (atau bahkan direstui dan disponsori) fihak yang berkuasa. Karya-karya sastra macam apa yang dicatat sebagai bagian dari sejarah kesusastraan Indonesia yang (dianggap) "baku" dan "sah". Yang wajib diajarkan kepada jutaan siswa dan mahasiswa (dengan sanksi bagi yang menolak, dan imbalan bagi yang meng-hamba).

Ditentukan oleh para manusianya. Yakni sastrawan, kritikus, guru sastra, wartawan seni & budaya, dan penguasa lembaga kesenian macam apa yang kini berkuasa dan yang kini dikuasai.

Memasyarakatkan kesusastraan yang kini dominan dan mapan merupakan tingkah melebarkan sayap kekuasaan mereka yang mendominasi kemapanan kehidupan sosial-politik-ekonomi pada umumnya dan kesusastraan khususnya.

Karena itu menghadapi tema seperti "Sastra Sebagai Pelengkap Kehidupan Manusia" kita membutuhkan batasan-batasan yang jelas dan konkrit. Kita membicarakan "sastra" macam apa dan "kehidupan manusia" yang mana? Agar kita tak terus-terusan terkecoh oleh propaganda tentang adanya "sastra" atau "kehidupan manusia" yang berlaku seumum-umumnya tanpa batas, bersifat semesta atau universal.

Kalau kita mengurangi khayalan mengawang tentang apa-apa yang "universal" dan mempertajam pengamatan pada kenyataan yang konkrit, tampaklah gambaran yang kurang membesarkan hati. Apa yang kini disebut "sastra" ternyata memang tidak untuk mayoritas "kehidupan manusia" di Indonesia. Tapi untuk sebagian kecil saja. Biasanya

kelompok kecil itu disebut-sebut sebagai "kaum elit". Ada benarnya, tapi tidak sepenuhnya. Di antara "kaum elit" di Indonesia sendiri ada banyak yang tidak diberi kesempatan ber"sastra". Karena adanya berbagai bentuk ancaman, larangan, sensor, penolakan, penjegalan, dan pengucilan (secara blak-blakan atau terselubung) dari beberapa gelintir elit yang lebih berkuasa.

TANGGAPAN AWAL

Dominasi faham universal itu telah beberapa kali disoroti dan dipertanyakan berbagai fihak. Faham yang muncul belakangan ini dengan istilah "(sastra) kontekstual" hanyalah salah-satu mata-rantai mutakhir dari rangkaian perlawanan terhadap dominasi tersebut. Dalam konteks seperti ini, faham kontekstual boleh dianggap bersifat "muda". Wajar jika faham ini harus melewati liku-liku ujian pertumbuhan yang tidak selalu mulus.

Banyak, kalau bukan kebanyakan, pengamat dan penanggap faham kontekstual sejauh ini menafsirkan gagasan "sastra kontekstual" dalam suatu pengertian yang telah dipermiskin atau dipersempit. Seakan-akan faham kontekstual hanya bermaksud mengunggul-unggulkan suatu jenis karya sastra dengan isi/tema/pesan tertentu, tanpa mempersoalkan konteksnya. Misalnya isi/tema/pesan tentang "ketidakadilan" atau "kemiskinan". Dengan pengertian sesempit itu, gagasan "sastra kontekstual" telah diperdebatkan beramai-ramai. Ada prasangka seakan-akan pendukung faham kontekstual menganggap karya sastra dengan isi/tema/pesan tertentu itu masih langka dalam khazanah kesusastraan Indonesia mutakhir.

Gara-gara prasangka seperti itu pula beberapa sastrawan pernah tersinggung perasaannya. Seakan-akan pendukung faham kontekstual bermaksud merendahkan nilai karya-karya mereka (tanpa memperdulikan konteksnya) hanya karena karya-karya itu tidak berisi/bertema/berpesan ten-

tang "kemiskinan" atau "ketidakadilan". Dengan kemarahan yang tak perlu ada semacam itu, mereka telah melancarkan tuduhan balasan. Faham kontekstual dituduh menuntut yang bukan-bukan, atau membebani sastrawan dengan kewajiban yang mengada-ada, atau mengusahakan terbinanya suatu (yang asing bagi saya, tapi saya dengar mereka sebut sebagai.) "sastra terpimpin". Mereka merasa perlu membela gagasan "otonomi" bersastra dan "kebebasan" kreatif individual.

Sebagian besar dari tanggapan seperti itu mungkin sekali bersumber dari kesalahfahaman yang tulus. Tapi bukan mustahil ada sebagian fihak lain yang dengan sengaja mengacaukan pengertian-pengertian faham kontekstual sebagai siasat mempertahankan kemapanan dominasi faham universal yang kini berlangsung.

Faham kontekstual justru ingin ikut serta dalam usaha-usaha mempelajari "beban" macam apa yang sebenarnya selama ini telah ditanggung oleh para sastrawan dan publik sastra kita. Beban yang sudah seperti gajah di pelupuk mata tapi tak tampak. Beban yang menggarap manusia di sekeliling kita menjadi hamba-hamba pengabdi suatu nilai yang dianggap "netral" (karena "universal"), tapi nyatanya nilai itu mengabdi hanya pada kepentingan sekelompok kecil manusia berkuasa (yang tidak harus selalu diidentikkan dengan pejabat formal lembaga pemerintahan).

Faham kontekstual tidak menjajakan suatu resep penciptaan karya-karya sastra yang dianggap baik atau benar untuk segala sastrawan dari segala zaman dan tempat. Sejauh ini, faham kontekstual menawarkan pemahaman alternatif tentang berbagai persoalan kesusastraan yang konkrit. Pemahaman alternatif ini justru mempersoalkan dominasi resep-resep bersastra yang telah didiktekan kepada para sastrawan dan publik sastra kita. Tapi hal itu biasanya sudah tidak terlalu terasa sebagai suatu pendiktean, karena telah

melewati proses sejarah sosialisasi yang melarut, mengendap atau bahkan berkarat dalam batin dan nalar selama kurun waktu yang cukup panjang.

Tapi pemahaman alternatif yang ditawarkan itu, tentu saja, bukan pemahaman yang mandul. Bukan sekedar pengamatan dari jarak-jauh sambil berpangku-tangan. Tidak ada suatu pemahaman macam apa pun yang bisa "netral" atau bebas dari praktek bertindak.

Tidak aneh jika pada perkembangan selanjutnya, faham kontekstual ini merangsang timbulnya gairah bersastra dengan corak yang berbeda daripada yang kini sedang dominan dalam masyarakat kita. Tetapi tidaklah benar jika gairah itu diharapkan mengarah pada satu corak tunggal penciptaan karya-karya sastra dengan isi/tema/pesan tertentu belaka. Apa artinya suatu tema seperti "kemiskinan" jika tema itu hanya menjadi *isi* suatu karya sastra yang tidak menyatu dengan *bentuk* perlawanan terhadap kemiskinan dan pemiskinan? Bisa tidak kurang konyol daripada penyelenggaraan suatu seminar *tentang* kemiskinan di suatu hotel mewah.

Bertumbuh sebagai suatu gagasan "muda" di dalam konteks sosial-historis yang kini tersedia untuknya, faham kontekstual baru bisa tumbuh dalam kotak-kotak pemahaman yang eksklusif dan terlepas-lepas. Perdebatan "sastra kontekstual" bertumbuh secara eksklusif dalam rubrik atau forum berpagar "kesusastraan". Baru menjadi keasyikan tersendiri di antara beberapa orang Indonesia yang dianggap tahu atau ingin tahu seluk-beluk "kesusastraan" Indonesia mutakhir. Bukan peminat masalah "kehidupan manusia" bermasyarakat yang konkrit di sekitar terdekat kita. Padahal salah-satu keyakinan pokok faham kontekstual: kehidupan bermasyarakat dengan berbagai aspeknya yang *saling berkaitan* merupakan dasar dan sumber dari seluruh persoalan "kesusastraan". Untuk bisa bertumbuh di bumi yang

nyata ini, faham kontekstual tidak bisa tidak harus menghadapi kotak-kotak tersebut. Harus menjadi bagian daripadanya, pada tahap demikian. Tapi bukan untuk mengkokohkan tradisi pengkota-kotakan itu, justru sebaliknya! Seperti anak ayam yang tidak bisa hadir di bumi ini tanpa terlebih dulu disekap dalam telur. Tapi ia hadir dengan menjebol kulit telur itu sendiri.

Karena itu tidak jarang pembahasan tentang "sastra kontekstual" dianggap "ke luar" dari soal soal "kesusastraan". Atau dianggap mencampuradukkan soal-soal "sastra" dengan soal-soal lain yang dikatakan "bukan sastra". Dalam tempurung formal "kesusastraan" yang kini dominan dalam masyarakat kita, kita ditekan untuk menjadi katak-katak yang mengamati soal-soal "sastra" secara terlepas-lepas dari berbagai persoalan manusia bermasyarakat. Kita tidak didorong (malah kadang-kadang ditegur jika) melengkapi pemahaman atas "kesusastraan" dengan berbagai pemahaman lain yang berkembang dalam "ilmu-ilmu". Sementara mereka yang dijebloskan dalam tempurung "ilmu" tidak didorong untuk memahami masalah-masalah seperti "sastra".

Pemisahan "sastra" dari hal-hal lain dalam kehidupan kita bermasyarakat dibentengi oleh suatu gagasan yang diagung-agungkan dan disebut "otonomi" kesusastraan. Masalahnya bukan apakah "otonomi" itu baik atau buruk, tapi apakah itu bisa pernah ada? Otonomi bersastra hanya mungkin bisa ada jika ada karya "sastra" yang diciptakan sepenuhnya dalam bentuk dan isi yang sama sekali bebas dari kaitan dengan sejarah kesusastraan, mana pun yang pernah ada di muka bumi ini. Sepenuhnya bebas dari bahasa yang pernah bermasyarakat. Sepenuhnya bebas dari penggunaan alat-alat pengungkap material yang tersentuh kepentingan orang-orang lain. Dan sepenuhnya dinikmati sendirian oleh si pencipta. Kalau pun karya semacam itu bisa ada, masih adakah tersisa alasan macam apa pun bagi *kita* (secara *so-*

sial, bukan individual) untuk menyebutnya sebagai "karya sastra"?

Kokohnya kemapanan sosialisasi pemikiran tentang "otonomi" bersastra demikian rupanya yang ikut menjadi sumber kecenderungan beberapa sastrawan untuk menolak berdialog dengan beberapa pendukung faham kontekstual. Alasan yang sering dikemukakan, pendukung faham kontekstual itu bukan "sastrawan"(dalam pengertian karya-karya mereka bukan "karya sastra") yang ikut memasalahkan soal penciptaan karya sastra. Menurut mereka, pendukung faham kontekstual semacam itu tak punya hak berdialog tentang penciptaan karya sastra. Bagi mereka yang penting bagi para sastrawan ialah mencipta karya-karya sastra secara "bebas", tanpa "beban", dan dalam wilayah "otonom" yang tidak dicampuri pendapat-pendapat mereka yang bukan sastrawan.

Tapi banyak di antara mereka yang pernah bersikap demikian tidak suka menyempatkan diri merenungkan: darimana dan bagaimana terbentuknya pengertian-pengertian "sastra" dan "bukan sastra" itu. Mereka menerima begitu saja suatu hakikat sastra yang sedang dominan dalam masyarakat pada zamannya. Yang telah dibentuk dan disodorkan *kepada* mereka, walau tidak selalu berarti *demi* kepentingan mereka. Tanpa merenungkan itu mereka sudah bisa merasa "bebas" bersastra, tanpa "beban", dan dalam wilayah kreatif yang "otonom". Mereka juga tidak menyempatkan diri merenungkan apa benar tidak ada fihak-fihak lain yang juga ter"beban"i oleh terciptanya dan tersebarnya karya-karya mereka kepada orang-orang lain.

Dalam pertumbuhan awalnya ini, faham kontekstual juga beberapa kali dikritik karena tidak banyak mengacu, mengutip dan memberikan analisa tekstual atas suatu karya sastra tertentu. Kritik semacam ini kadang-kadang ditimpali pula dengan tuduhan bahwa uraian faham kontekstual bukan uraian "sastra" tapi "ilmu-ilmu sosial".

Sebenarnya bagi faham kontekstual, uraian analisa tekstual atas karya sastra tertentu tidak kurang penting daripada bahasan teoritis yang *sementara ini* memang menjadi bagian terbesar perdebatan awal faham kontekstual, asal analisa tekstual itu dikaitkan dengan konteks sosial-historis karya sastra yang bersangkutan. Pemilihan pokok uraian dalam beberapa bahasan faham kontekstual yang sementara ini berlangsung pada masalah makro yang cenderung teoritis mungkin disebabkan setidak-tidaknya oleh tiga pertimbangan berikut.

Pertama, ruang dan waktu yang sementara ini tersedia untuk pembahasan awal tentang faham kontekstual sangat terbatas. Kedua, nampaknya telah tersedia lebih banyak uraian analisa tekstual atas suatu karya sastra secara kontekstual dibandingkan usaha-usaha pengkajian teoritis yang mendasar tentang faham kontekstual. Ketiga, suatu analisa tekstual atas satu atau beberapa gelintir karya sastra (walau bisa mendukung, tapi) tidak dapat terlalu diandalkan dalam usaha menjelaskan dominasi faham universal yang berlingkup luas. Sebagaimana pula kita tidak dapat dengan baik memahami suatu dominasi sistem sosial-ekonomi-politik yang menciptakan kemiskinan struktural dengan mengutamakan pengkajian isi dompet atau isi pabrik seseorang belaka. Padahal suatu analisa tekstual yang bercorak kontekstual untuk satu karya sastra saja tidak bisa tidak bersifat kompleks, dan membutuhkan ruang bahasan cukup longgar.

Faham kontekstual baru mengawali suatu mata-rantai baru pengkajian kembali masalah-masalah kesusastraan kita secara amat mendasar. Salah-satu ciri utama faham ini ialah perhatiannya akan keterkaitan sejumlah masalah, walau jumlah itu selalu terbatas. Batasan-batasan pemisah "sastra dan "bukan sastra", "hakikat sastra" dan "karya sastra", "ilmu" dan "sastra", atau "pemahaman teoritis" dan "tindakan praktis" merupakan bagian dari kenyataan berbahasa

yang tidak perlu diingkari. Tapi juga tidak untuk ditelan mentah-mentah sebagai kenyataan yang ada secara universal, statis, atau abadi. Karena itulah, cita-cita faham kontekstual tidak hanya bertolak dari dan tidak hanya tertuju kepada persoalan-persoalan "kesusastraan" belaka. Tapi juga berbagai masalah lain dalam kehidupan kita bermasyarakat yang konkrit dan menyejarah, yang ikut membentuk dan ikut dibentuk oleh "kesusastraan".

SASTRA KONTEKSTUAL: MENJAWAB KAYAM*

Arief Budiman

Lontaran gagasan *sastra kontekstual*, yang istilahnya pertama kali dilemparkan oleh Ariel Heryanto pada Sarasehan Seni di Solo tanggal 28 Oktober 1984 yang lalu, tampaknya kini mendapat perhatian yang makin meluas. Pelbagai tanggapan, yang setuju dan yang anti, bertebaran, baik yang dimuat di media-massa maupun yang dipercakapkan secara pribadi. Bagi saya ini suatu hal yang positif, karena paling sedikit orang jadi berbicara lagi tentang sastra, sebuah "benda" yang kelihatannya sudah kehilangan daya tarik sejak ditumpasnya Lekra pada tahun 1965.

Di samping hiruk-pikuk tentang sastra kontekstual ini, saya juga merasa bersedih. Sesudah berumur setengah tahun (kalau Sarasehan Seni di Solo dianggap sebagai tanggal kelahirannya), diskusi tentang sastra kontekstual masih belum beranjak dari saling menjernihkan kesalahfahaman. Diskusi yang sebenarnya, yang berbicara tentang isi permasalahan sastra kontekstual itu sendiri tampaknya belum dimulai.

Dalam situasi semacam inilah tulisan Umar Kayam *(Horison*, Februari 1985) dengan judul "Sastra Kontekstual

* Dari *Horison*, No. 6/Juni 1985/Th. XIX/halaman 185-186.

yang Bagaimana?" merupakan sebuah tulisan unik. Dia merupakan paduan dari unsur kesalahfahaman sekaligus langkah maju bagi polemik tentang sastra kontekstual ini.

Tesis dari sastra kontekstual sebenarnya sederhana, yakni bahwa *pada dasarnya semua sastra adalah kontekstual.* Dengan pernyataan ini, maka kesusastraan jadi menyadari keterbatasannya dan sekaligus kekuatannya. Keterbatasannya adalah bahwa bagaimanapun juga sastra tidak dapat hidup di luar sebuah publik penikmat. Sastra diciptakan untuk suatu publik penikmat. Tak ada sastra yang dapat dinikmati oleh *semua* orang di *segala* zaman. (Ini tesis sastra universal yang menjadi kriterium untuk menilai apakah sebuah karya sastra baik atau tidak). Kekuatannya, karena menyadari keterbatasan ini, maka para pencipta sastra dipaksa untuk menyadari siapa publik penikmatnya, dan mencipta berdasarkan nilai-nilai yang nyata yang hidup di kalangan publik penikmat tersebut. Sastra menjadi kontekstual, dia jadi berpijak di bumi yang nyata, tidak di awang-awang lagi.

Tesis yang menurut saya sangat sederhana ini sampai sekarang masih banyak disalahfahami. Mungkin disebabkan oleh dua faktor. Pertama, dia memberikan paradigma baru. Pemahaman yang ada (paradigma lama) adalah bahwa sastra yang baik adalah sastra yang universal, yang dapat menggetarkan manusia di sepanjang zaman. Sastra yang buruk adalah sastra yang hanya berlaku setempat untuk jangka waktu tertentu. Pendeknya, yang kontekstual. Yang saya katakan sekarang adalah justru sastra semuanya kontekstual. Sastra universal adalah sastra yang utopis, yang tidak pernah ada. Bagi orang yang menganut paradigma yang lama, mereka akan menerjemahkan kata-kata saya ini sebagai semua sastra buruk. Padahal yang saya katakan adalah bahwa semua sastra kontekstual dan ini tidak buruk. Bahkan sebaliknya.

Faktor yang kedua adalah karena saya sedang, tanpa

sengaja, mendongkel kesusastraan yang sudah mapan (dan ini artinya juga, saya sedang mendongkel sastrawan-sastrawan yang sudah mapan). Sastrawan-sastrawan ini adalah penganut sastra universal. Mereka beranggapan bahwa karya-karya sastra mereka merupakan karya-karya model yang harus ditiru (bukan berarti dijiplak tentunya) oleh sastrawan-sastrawan muda, kalau mereka benar-benar mau jadi sastrawan sejati. Dengan adanya konsep sastra kontekstual, maka akan ternyata bahwa mereka cumalah sastrawan-sastrawan kota besar yang publik penikmatnya adalah golongan menengah kota yang terpelajar. Mereka bukanlah sastrawan yang mewakili sebagian besar bangsa Indonesia. Keterpencilan yang tadinya mereka banggakan melalui anggapan bahwa kebanyakan bangsa Indonesia belum mengerti kesusastraan sekarang ditelanjangi. Ternyata mereka cuma merupakan sastrawan minoritas (dan tentu saja ini bukan dosa).

Dalam tulisannya, Kayam tampaknya belum menangkap dengan benar tesis utama dari konsep sastra kontekstual ini. Dia menulis: "Dan dari dulu pun kesusastraan modern kita sudah konsekuen *kontekstual:* karena sudah selalu berpijak pada bumi kita sendiri". *(Kayam, 1985:42)* Dengan pernyataannya itu dia menyerang tesis yang menuduh kesusastraan Indonesia sebagai tidak kontekstual, sebagai tidak berpijak di bumi Indonesia sendiri. Ini sama sekali bukan tesis yang saya ajukan dalam membahas sastra kontekstual. Saya memang pernah menyatakan bahwa sastra yang mapan di Indonesia adalah sastra yang kebarat-baratan. Pernyataan ini tidak sama dengan pengertian bahwa sastra yang kebarat-baratan tidak berpijak di bumi Indonesia. Suka atau tidak suka, kelas menengah dan atas yang hidup di kota-kota besar Indonesia memang merupakan golongan masyarakat yang kebarat-baratan.

Dengan demikian, Kayam telah salah menebak sasarannya. Menarik sekali, dia kemudian berbicara tentang "kontekstual yang bagaimana?" Bagi saya, ini adalah pembicara-

an babak kedua dari masalah sastra kontekstual, yang terpaksa ditunda karena kita masih ribut soal pemahaman. Kalau pemahaman ini sudah disepakati (yakni bahwa pada dasarnya semua sastra adalah kontekstual), maka kita kemudian harus mengkaji kembali kesusastraan yang selama ini kita hasilkan. Kita akan melihat konteks sosial dari karya-karya Pujangga Baru, Angkatan 45 dan Angkatan 66. Kita akan memasuki sebuah daerah penelitian sastra yang menarik, di mana studi mengenai estetika bertemu dengan studi mengenai masyarakat, baik aspek sosial, ekonomi maupun politiknya. Hal ini, dalam bentuk yang embrional, sudah dilakukan dengan baik oleh Umar Kayam dalam tulisannya di *Horison* di atas, ketika dia membahas tentang *cultural commuters* dari sastrawan-sastrawan desa yang sekolah di kota dan kemudian diterpa oleh badai sebuah masyarakat modern yang sedang berubah. Tampaknya, tidak percuma Kayam memperoleh gelar Doktor dalam sosiologi dari Universitas Cornel yang terkenal itu.

Jadi, pada hemat saya, tulisan Kayam pada *Horison* nomor Februari sangat menarik terlepas terjadinya salah tembak di sana-sini. Kayam sebenarnya sudah mengambil satu langkah lebih maju dari orang-orang lain yang masih sibuk mencoba mengerti paradigma baru yang sedang mendatang dengan pesat ini. Penulis golongan terakhir ini dapat kita lihat misalnya pada komentar-komentar Abdul Hadi WM dan Sutardji Calzoum Bachri dalam *Horison* bulan April 1985. Abdul Hadi masih mencoba membuktikan bahwa sastrawan kita tidak kebarat-baratan, paling sedikit dibuktikan melalui dirinya. Untuk ini dia melakukan pameran daftar bacaannya tentang karya sastrawan-sastrawan Timur, dari Jalaludin Rumi sampai Aurobindo. Abdul Hadi melakukan kesalahan metodologi berfikir. Pertama, dia cuma mengambil contoh dirinya. Meskipun menurut saya Abdul Hadi adalah salah seorang penyair Indonesia yang besar, tapi terlalu gegabah untuk mengatakan bahwa dia mewakili

sastrawan Indonesia. Kedua, apa yang di baca seseorang tidak berarti bahwa itu mempengaruhi karya sastranya. Menurut saya, kaya sastra Abdul Hadi jauh lebih barat dari karya sastrawan lama Djamil Suherman misalnya, yang mungkin (saya tidak tahu) tidak membaca apa yang dibaca Abdul Hadi.

Sutardji juga berbicara tentang hal yang sama *(Horison*, April 1985, halaman 112). Saya tidak usah mengulangi argumentasi saya yang saya harap sudah cukup jelas. Tapi ada satu catatan untuk Sutardji. Saya tidak pernah membuat sketsa-sketsa untuk majalah *Kisah.* Saya membuat sketsa-sketsa untuk majalah *Siasat*, *Sastra* dan *Indonesia.* Ketika majalah *Kisah* masih berjaya, saya masih seorang pelajar sekolah menengah yang bermimpi bahwa pada suatu kali ada cerpen atau esei saya yang dimuat di majalah tersebut. Saya harap Sutardji dapat berhati-hati kalau dia mau menulis tentang fakta, karena meskipun ini kesalahan kecil, tapi dia mencerminkan suatu pribadi yang ceroboh. Saya tahu Sutardji seorang yang jadi bertambah kreatif dalam membacakan puisinya kalau dia sedang teler minum bir. Tapi kalau menulis esei, saya kira sebaiknya dia tidak dalam keadaan mabuk bir. Saya harap sesudah pengalaman ini, Sutardji akan lebih bersikap kontekstual sedikit, yakni dengan melihat dalam situasi apa dia boleh teler, dan kapan dia sebaiknya sadar kembali.

Salatiga, April 1985

BAGIAN TUJUH

BEBERAPA TULISAN TERDAHULU

PENGANTAR SINGKAT

Seperti telah disebutkan pada awal buku ini, gagasan-gagasan "sastra kontekstual" tidak terjadi secara tiba-tiba dari suatu ruang hampa, atau secara kebetulan. Gagasan-gagasan itu merupakan bagian yang timbul ke permukaan dari suatu proses pengolahan gagasan. Batas-batas proses tersebut dapat ditinjau dari bermacam-macam ruang lingkup, waktu, perwujudan, atau tempat.

Bagian Tujuh ini mencuplik *sebagian* penting dari sejumlah tulisan yang pernah ikut berproses sehingga menghasilkan gagasan-gagasan umpan "sastra kontekstual", di samping berbagai gagasan lain yang tak cukup relevan untuk disertakan di sini.

Dari bagian ini dapat diamati dua hal penting. Pertama, gagasan-gagasan kami, terutama Arief Budiman, yang belakangan ini mendapat julukan "sastra kontekstual" sebenarnya pernah berusaha dikembangkan pada waktu-waktu (baca: tahun-tahun) sebelumnya. Kedua, dalam takaran yang berbeda-beda mungkin dapat juga diamati pergeseran-pergeseran (paling tidak dalam penekanan hal yang dianggap penting) dan perubahan-perubahan gagasan-gagasan kami dari masa ke masa. Apa yang belakangan muncul sebagai "sastra kontekstual" bukan sekedar pengulangan dari apa yang sebelumnya kami ungkapkan.

Urutan penampilan tulisan-tulisan dalam bagian ini disusun menurut urutan waktu penulisan dan (kebetulan bersamaan dengan urutan) waktu publikasinya.

METODE GANZHEIT DALAM KRITIK SENI*

Arief Budiman

I

Adalah aliran psikologi *Gestalt* yang menyatakan bahwa suatu keseluruhan/totalitas memiliki kualitas baru yang tidak sama dengan jumlah semua elemen-elemennya.

Kalau kita memandang ke dalam kehidupan sehari-hari, maka nyata betapa benar pernyataan di atas. Kita sering membaca sebuah kata tanpa kita sadar bahwa pada kata itu ada sebuah huruf yang hilang atau salah cetak. Kita mengenal sebuah wajah secara intim sekali, tapi bila pada suatu saat timbul pertanyaan bagaimana bentuk bibir atau hidung dari wajah tersebut secara tepat, maka kita akan cukup sibuk untuk mencoba merekonstruksikan kembali bentuk-bentuk bibir atau hidung yang dinyatakan tersebut. Bahkan kemungkinan besar kita gagal untuk memenuhi permintaan itu. Padahal, kita sudah benar-benar kenal dengan wajah tersebut.

Atau pada sebuah lagu. Ambillah sebuah lagu yang telah kita kenal benar-benar yang dapat kita lagukan satu

* Tulisan ini dikutip dari buku *Tentang Kritik Sastra; sebuah diskusi* (editor Lukman Ali, Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Jakarta, 1978, halaman 117-123) yang bersumber dari *Horison*, No. 4/Th. III/April 1968.

demi satu nada-nadanya sambil kita setengah tertidur. Dan sekarang cobalah nada-nada dari lagu yang telah kita kenal benar itu, kita susun secara terbalik, dari belakang ke permulaan. Maka akan kita dapati betapa susah melakukan hal ini. Dan kemungkinan besar kita gagal sama sekali. Pada hal kita sudah benar-benar kenal lagu itu.

Semua ini karena pada hakikatnya, yang kita hayati ialah sebuah totalitas. Sebuah totalitas bukanlah elemen yang kita susun satu per satu. Sebuah totalitas langsung kita hayati sebagai keseluruhan, bukan melalui penghayatan elemen-elemennya satu per satu. Sebuah wajah bukanlah kita hayati dengan menghayati hidungnya, kemudian kita tambah dengan penghayatan pada matanya dan kemudian lainnya lagi. Sebuah lagu tidak kita hayati melalui nada yang pertama ditambah dengan nada yang kedua dan seterusnya. Kita berhadapan langsung sebagai keseluruhan dan kita menghayati langsung sebagai sebuah keseluruhan. Elemen-elemennya, secara dinamis mengadakan interferensi yang menghasilkan sebuah kualitas baru. Kualitas baru inilah yang langsung kita hayati, yang kita tangkap pertama. Elemen, baru muncul pada tahap kedua, setelah kita mengadakan refleksi dan analisa.

II

Elemen yang muncul sebagai tahap kedua penghayatan, melalui refleksi dan analisa, bukanlah elemen dengan kualitas universal. Elemen dalam hubungan dengan totalitas, telah mendapatkan artinya yang baru. Elemen itu telah berubah. Elemen itu telah menjadi elemen fungsional yang hanya bisa kita hayati secara tepat sebagaimana dia menggejala kalau kita tidak melepaskannya dari fungsi dinamisnya dengan ke-ada-bersama-annya.

Cobalah bayangkan dua buah lagu, katakan saja lagu "Indonesia Raya" dan lagu "Padamu Negeri". Kita ambil

sebuah nada yang "sama", misalnya nada sol. Nada sol yang kita ambil dari lagu yang pertama jelas tidak sama dengan nada sol yang kita ambil dari lagu yang kedua . Yang pertama misalnya berfungsi memperkuat suasana bersemangat yang ada pada lagu itu, yang kedua justru berfungsi untuk memberikan yang pertama berlainan dengan nada sol dari baris kedua lagu yang pertama. Padahal secara ilmu fisika, nada sol itu dibunyikan secara sama, jumlah getarannya tiap-tiap detik sama. Tapi dalam suatu interferensi dinamik dalam sebuah lagu, ke duanya telah memperoleh fungsi baru dan karena itu tidak sama. Keseluruhan/totalitas telah memberikan warna yang lain.

Demikianlah, sebuah elemen yang terlepas dari sebuah totalitas, akan merupakan totalitas sendiri yang akan memberikan kualitas yang lain daripada kualitas bila elemen bersama dalam sebuah totalitas yang baru. Singkatnya, sebuah elemen mendapatkan artinya sendiri-sendiri dari dan dalam totalitas di mana dia mendinamik.

III

Beberapa buah nada yang saling mengadakan interferensi dinamis melahirkan sebuah kualitas total yang bernama lagu, yang adalah lain dari jumlah semua nada-nadanya. Dan sebuah lagu yang mengadakan interferensi dinamis dengan seorang manusia yang sedang menghayati, juga melahirkan kembali sebuah totalitas baru yang lain. Demikianlah, penghayatan tiap-tiap manusia pada sebuah lagu yang sama, ternyata berlain-lainan. Setiap penghayatan merupakan sebuah rekreasi, menciptakan kembali dari karya seni yang dihayatinya. Ini juga berlaku dalam penghayatan biasa terhadap objek-objek yang biasa. Setiap penghayatan adalah unik, yang berbeda-beda secara kualitatif, dari orang-orang yang normal sampai kepada mereka yang mengalami gangguan kejiwaan. Inilah prinsip dari aliran psikologi *Ganzheit*, yang mengikutsertakan faktor manusia yang mengha-

yati sebagai elemen yang turut mengadakan interferensi dinamis dalam menyusun kualitas total yang baru.

Dengan demikian, sebuah penghayatan merupakan sebuah pertemuan. Sebuah pertemuan dinamis antara manusia yang menghayati dengan objek yang dihayati. Sebuah penghayatan adalah sebuah penyatuan yang melahirkan sebuah dunia yang unik. Subjek dan objek, atau sebenarnya lebih tepat dikatakan kuasi subjek dan kuasi objek, muncul dalam tahap kedua, setelah refleksi dan analisa. Penghayatan sendiri adalah suatu kesatuan di mana subjek dan objek melebur dan membentuk suatu dunia yang unik.

IV

Ernst Cassirer menyatakan bahwa ilmu *(science)* berusaha menyederhanakan kenyataan untuk menemui prinsip yang umum, sedangkan seni berusaha mengintensifir, mengkondensir dan mengkonsentrir kenyataan, untuk menemui gejala-gejala sebagai sesuatu yang aktual. Kalau ilmu menuju kepada yang aktual. Karena itulah maka seni merupakan penghayatan terdekat dari manusia kepada alam.

Sebagai suatu hasil penghayatan, maka seni adalah sebuah realitas baru yang unik yang hanya bisa "dimengerti" bila kita telah berhasil menghayati nilai-nilai dari realitas itu, yang bersifat unik, khas dirinya. Maka seorang kritikus seni yang mau "mengerti" sebuah karya seni, tidak punya suatu metode yang universal yang dapat dijadikan alat untuk membedah karya tersebut. Setiap kali dia menghadapi sebuah karya seni, setiap kali pula dia harus secara kreatif mencari sebuah alat untuk membedakannya. Akibatnya, sikap yang terbaik bagi seorang kritikus dalam menghadapi sebuah karya seni, ialah membuka diri seluas-luasnya, seperti yang dikatakan oleh Henri Bergson . . ."membuat tidur kekuatan aktif dan daya melawan kepribadian kita dan membiarkan diri terbawa ke suatu keadaan *perfect responsiveness*". Kita membiarkan karya itu berbicara sendiri,

sebelum ada suatu sikap a priori dari kita, untuk kemudian membiarkan diri terlibat dalam suatu interferensi dinamis. Hanya dengan sikap seperti inilah kita akan berhasil menangkap keunikan sebuah karya seni.

V

Adanya faktor personal dalam sebuah karya seni melalui sebuah proses interferensi dinamis inilah yang membuatnya berbeda dengan penyorotan karya seni dengan memakai sebuah konsepsi a priori. Misalnya mau menyoroti unsur-unsur simbolik dari karya Chairil Anwar. Unsur-unsur simbolik adalah sebuah konsepsi a priori yang mau dipakai sebagai alat pembedah. Maka terjadilah pembedahan. Puisi Chairil tidak dibiarkan berbicara sebagai subjek merdeka yang hidup, melainkan disuruh diam tidak bergerak, berhenti mengalir, kemudian dicungkili apa yang mau dicarinya. Di sini sang kritikus "aktif" sedangkan sang karya seni dipasifkan menjadi sebuah kadaver di atas meja bedah. Kemudian dicari lagi konsepsi a priori yang lain, misalnya masalah retorik dalam karya-karya Chairil. Kemudian dicari lagi yang lainnya, misalnya unsur individualisme dan karya Chairil. Kemudian dicari lainnya lagi, lainnya lagi dan seterusnya. Hasil-hasil cukilan tersebut akhirnya dikumpulkan bersama dan dibuat kesimpulan daripadanya. Inilah metode yang sering digunakan dalam kritik sastra kita dewasa ini. Metode ini dapat kita sebutkan sebagai "metode analitis", karena sifatnya yang mengutamakan analisa sebelum ada penghayatan totalitas. Di sini tidak terjadi interferensi dinamis antara dua subjek yang merdeka, melainkan sebuah hubungan dari seorang subjek yang merdeka dan subjek lain yang tidak merdeka.

VI

Metode kritik seni *Ganzheit* sebenarnya telah dijalankan secara hampir sempurna pada musik. Pada musik, peng-

hayatan total lebih mudah terjadi karena elemen-elemen musik adalah rangsang-rangsang "abstrak" yang tidak berdiri sendiri. Karena itu, dalam menghadapi sebuah karya seni musik, orang secara spontan melakukan *approach* yang langsung menuju kepada penghayatan total dan bukan melalui penghayatan elemen. Kepada sebuah karya musik, orang segera mendengarkan, "membuat tidur kekuatan aktif dan daya melawan kepribadian kita" sehingga terjadi sebuah interferensi dinamis dan baru sesudah selesai mendengarkan seluruh lagu itu, dia berkata "aku suka" atau "aku tidak suka".

Pada seni lukis, dalam unit waktu yang sama kita segera dihidangkan sebuah totalitas. Dan elemen sebuah karya seni lukis sebenarnya juga adalah "abstrak" dan tidak berdiri sendiri, yakni warna. Tetapi orang telah terbiasa mencampurbaurkan antara *gambar* dan *lukisan.* Sebuah gambar adalah sebuah *copy* dari alam secara fisis. Sedangkan sebuah lukisan merupakan sebuah *response* rohani dari seorang seniman pelukis terhadap alam yang dihadapinya dan kemudian mengekspresikannya dalam warna. Tidak ada keharusan bagi sebuah lukisan untuk mempunyai unsur-unsur gambar. Tapi orang telah terlalu biasa melihat gambar dan terlalu tidak biasa melihat lukisan. Maka sebagai akibatnya, dalam menghadapi sebuah lukisan, orang mencari unit-unit gambar. Dia tidak bereaksi melalui penghayatan keseluruhan dari interferensi dinamis warna-warna yang ada pada lukisan tersebut. Melainkan, secara elementaristis, dia mencari bentuk-bentuk gambar yang mungkin ditemuinya dalam susunan warna-warna itu. Orang-orang seperti inilah yang tidak bisa melihat lukisan, terutama lukisan non-figuratif, tanpa membaca judul lukisan itu terlebih dahulu. Judul lukisan merupakan konsepsi a priori yang mau dijadikan alat oleh orang itu untuk membedah lukisan tersebut.

VII

Kesusastraan, khususnya puisi, adalah cabang seni yang paling sulit untuk dihayati secara langsung sebagai totalitas. Elemen-elemen seni ini ialah kata, dan sebuah kata adalah suatu unit totalitas utuh yang kuat berdiri sendiri. Dia menjadi totalitas-totalitas baru dalam pembentukan-pembentukan baru, dalam kalimat-kalimat yang telah mempunyai suatu urutan yang logis.

Kesulitan muncul terutama dalam puisi. Puisi, dalam usahanya melukiskan sebuah realitas yang personal, realitas yang tidak universal, terpaksa menggunakan penyusunan kata di luar kebiasaan yang ada dalam urutan yang tidak atau kurang logis dalam pengertian umum, supaya suasana yang dilukiskan tidak jatuh menjadi keseluruhan pengertian-pengertian yang umum. Maka seringkali terjadi, tiap-tiap kata berusaha mempertahankan integritas dirinya, bertahan untuk tidak lebur dalam suatu totalitas. Bila dalam sebuah karya puisi, tiap-tiap kata tampak berhasil mempertahankan dirinya sebagai totalitas yang berdiri sendiri maka akibatnya puisi itu saling menghancurkan di dalam dirinya sendiri. Atau mungkin pula sebuah puisi tampak gagal, karena orang yang membacanya melakukan *approach* yang elementaristis. Sebab itulah, puisi-puisi yang "prosais" lebih mudah dinikmati oleh banyak orang.

Maka, persoalan metode kritik sastra *Ganzheit*, meskipun merupakan persoalan kritik sastra pada umumnya, terutama muncul dalam karya puisi.

VIII

Metode kritik *Ganzheit* merupakan suatu proses partisipasi aktif dari sang kritikus terhadap karya seni yang dihadapinya. Mula-mula, tanpa konsepsi a priori apa pun juga, sang kritikus membiarkan karya seninya secara merdeka berbicara sendiri. Kemudian terjadilah sebuah dialog, sebuah

pertemuan, sebuah interferensi dinamis antara ke dua subjek yang hidup dan merdeka itu. Sebuah proses refleksi dan analisa terjadi kemudian. Di sini elemen-elemen menjadi "terang dan jelas" dalam hubungannya dengan penyatuan keseluruhan tersebut. Elemen-elemen itu mendapatkan nilainya dari penyatuan total tersebut. Elemen-elemen yang tadinya tampak kaku-beku, setelah terjadi sebuah interferensi dinamis, seakan-akan mencair dan menjadi hidup penuh warna-warni. Pada saat sang kritikus menuliskan pengalaman-pengalamannya ini, maka lahirlah sebuah kritik seni yang merupakan hasil sebuah percintaan atau sebuah persengketaan antara seorang manusia dan sebuah karya seni.

Sebuah percintaan atau sebuah persengketaan! Ini berarti, hanya karya-karya seni tertentu saja yang dapat membuat sang kritikus tergerak. Ini berlainan sekali dengan metode kritik yang analitis. Sebuah kritik sastra yang analitis dapat saja membuat kritik dan membanding-bandingkannya dengan karya seni lain, karena dalam metode ini sudah ada konsepsi-konsepsi universal yang dapat (dipaksakan) diterapkan kepada semua karya seni. Apalagi, dalam kritik sastra analitis sang kritikus bersikap pasif dalam partisipasinya secara penuh sebagai pribadi dan merdeka. Sang kritikus aktif dalam menggunakan "alat-alat bedahnya", tapi sangat kurang dalam melibatkan dirinya sendiri.

Jadi pada hakikatnya metode *Ganzheit* dalam kritik seni adalah metode yang mengembalikan kritik seni kepada manusia konkrit dan menolak penggunaan alat-alat yang memakai prinsip mekanistis yang universal. Metode *Ganzheit* dalam kritik seni adalah metode yang mengakui keunikan tiap-tiap ciptaan seni dan mengakui dunia merdeka yang hidup dari manusia-manusia yang menghayati. Metode *Ganzheit* dalam kritik seni adalah interferensi dinamis dari keduanya.

Jakarta, April 1968

DAFTAR PUSTAKA

Adji, Sutisna. 1965. "Pengertian yang Salah terhadap Metode Analitik dalam Kritik Puisi". *Indonesia*, 1 (Juli, XV).

Bergson, Henri, 1960. *Time and Free Will.* New York: Harper Torchbooks.

Cassirer, Ernst. 1962. *An Essay on Man.* New Haven and London: Yale University Press.

Kohler, Wolfgang. 1959. *Gestalt Psychology.* New York: Mentor Book.

KESUSASTRAAN INDONESIA MODERN DAN PERSOALAN-PERSOALAN MASJARAKAT*

Arief Budiman

Ada pendapat jang menjatakan para pengarang kita kurang kesadaran sosialnja. Di Indonesia pada saat ini, setiap hari dapat kita lihat peristiwa-peristiwa ke-tidak-adilan jang melanggar hak azazi manusia, umumnja dilakukan oleh penguasa terhadap rakjat biasa. Djuga bila kita pergi ke-pendjara-pendjara, akan kita lihat betapa keadaan para tahanan jang sudah tidak diperlakukan sebagai manusia lagi. Mengapa keadaan ini tidak dilukiskan dalam tema-tema karja sastra para pengarang Indonesia modern, seperti misalnja seorang Douwes Dekker melukiskan kekedjaman tanam paksa dalam romannja "Saidja dan Adinda"?

Sampai sekarang, peristiwa-peristiwa sematjam itu hanja diperhatikan dan diprotes oleh para wartawan, para ahli hukum dan tjendekiawan lainnja. Tapi tidak oleh seniman chususnja para sastrawan, atau kalau ada, sangat sedikit sekali. Apakah para pengarang hanja bersibuk diri memikirkan "perfect beauty" tanpa mau tahu keadaan-keadaan disekelilingnja di mana harkat manusia sedang diindjak-indjak?

* Dimuat sebagai "catatan kebudayaan" dalam *Horison*, No. 2, Th. IV Februari 1969, halaman 35. Dimuat di sini tanpa mengalami perubahan.

Benarkah para pengarang kita kurang tinggi kesadaran sosialnja, hingga kesusastraan kita terkurung dalam suatu menara gading. Kalau kita perhatikan karja-karja sastra modern dari madjalah-madjalah kesusastraan jang ada sekarang, maka akan kita djumpai misalnja (ambillah tjontoh-tjontoh dari madjalah ini) karangan Mochtar Lubis "Sebuah sketsa dari pendjara" jang membahas keadaan tahanan-tahanan kriminil di pendjara, karangan Gerson Poyk "Perempuan dan anaknja" jang mentjeritakan nasib para isteri dan anak para tahanan Gestapu, sadjak-sadjak W.S. Rendra jang membahas kebobrokan mentalitas masjarakat Indonesia pada saat ini, baik rakjat biasa, maupun pemimpin bahkan para pendeta, esei Sanento Juliman "Dalam bajangan sang pahlawan", djuga membahas tentang mentalitas masjarakat kita sekarang. Djadi sulit dikatakan bahwa djenis kesusastraan jang mentjerminkan keadaan kepintjangan masjarakat tidak ada di Indonesia.

Barangkali jang benar ialah bahwa kesusastraan djenis ini kurang sensasionil dalam penampilannja, apalagi kalau mau dibandingkan dengan para wartawan atau ahli-ahli hukum ketika dia menggugat penguasa jang melakukan kesewenang-wenangan itu. Ini disebabkan karena kesusastraan tidaklah melukiskan suatu kasus konkrit, tetapi sebuah fantasi. Dalam masjarakat kita jang hidup dalam ambang-rangsang kepekaan jang tinggi akibat keadaan disekelilingnja jang tidak normal, barangkali paling sedikit harus sebuah revolusi ketjil jang bisa menarik perhatiannja. Sebuah novel tentang korupsi tidaklah akan menarik perhatian masjarakat dewasa ini lebih daripada sebuah gerutu ketjil jang sudah terlalu sering mereka dengar. Jang mereka harapkan ialah pembongkaran korupsi besar-besaran disertai penangkapan-penangkapan di mana ikut ditangkap orang-orang penting.

Di samping itu, mungkin karena keadaan masjarakat seperti jang dilukiskan di atas, tampaknja para pengarang

banjak jang mendjalankan sematjam dwi-fungsi. Banjak di antara mereka jang merangkap mendjadi wartawan atau sebagai kolumnis bebas. Sebagai wartawan, mereka menulis dengan keras, gigih dan tadjam tentang persoalan-persoalan ketidakadilan jang ada, sehingga mereka berhasil melewati ambang-rangsang-kepekaan rakjat. Sebagai pengarang, mereka halus sekali, mentjoba mendjangkau daerah-daerah metafisis. Kita lihat seorang Goenawan Mohamad, jang sering menulis tadjuk-tadjuk harian KAMI jang sangat tadjam, ketika menuliskan sadjak-sadjaknja, tema utamanja ialah kesepian seorang manusia di tengah-tengah bajang-bajang kesibukan di sekitarnja. Atau seorang Taufiq Ismail, penulis kolum KAMI jang membahas persoalan-persoalan kemasjarakatan, tapi dalam sadjaknja sibuk menggambarkan benda-benda alam jang luput dari perhatian: sebuah stasiun ketjil, seorang tua jang duduk sendirian minum pada sebuah kafe dan sebagainja.

Tentang pendapat jang menjatakan bahwa kesusastraan kita terpentjil dari kehidupan masjarakat sehari-hari, saja tidak mau mendjawab apa-apa. Tapi memang, kalau pun ada kesusastraan jang melakukan protes-protes sosial, dia kurang sensasionil bagi sebuah masjarakat jang setiap harinja penuh dengan hal-hal jang sensasionil.

SASTRA DAN MASYARAKAT INDONESIA KINI*

Ariel Heryanto

Selama bertahun-tahun belakangan ini kita kebanjiran diskusi tentang sastra Indonesia yang dianggap terpencil di salah-satu sudut masyarakatnya. Anggapan ini menyarankan dua pengertian pokok.

Pertama, orang menyadari semakin menurunnya angka buta-huruf di Indonesia tidak dengan sendirinya menjadi syarat semakin banyaknya orang membaca buku-buku sastra. Penerbitan buku-buku sastra tidak melonjak. Toko-toko buku tidak semakin kebanjiran buku sastra. Setengah juta lulusan SLA yang antri di depan tiga ratus perguruan tinggi Indonesia setiap tahunnya bukannya mau belajar membaca atau menulis sastra. Kantong sastrawan tidak semakin tebal, dan gengsi sastrawan tidak mendaki. Majalah sastra *Horison* diakui semakin diabaikan masyarakat, bahkan di kalangan sastrawan tertentu juga!

KAMPANYE

Kedua, muncul berbagai kecurigaan dan tuduhan bahwa sastrawan tidak membaca kehidupan luas masyarakatnya. Sastrawan dianggap menciptakan dunia jembel tersen-

* Dimuat di "Seni Budaya" dalam *Sinar Harapan*, 31 Juli 1982.

diri, lalu bermimpi dengan daya kreatifnya sendiri. Kalau ada kritik sastra itu lebih sering diakui sebagai kampanye rekan sekubu. Kalau tidak, maka kritik adalah sumber pertengkaran gonggong-menggonggong beberapa gelintir seniman sastra, sementara kalifah masyarakat berlalu dengan tenang.

Lalu masih muncul lagi perdebatan di sekitar persoalan peran sastrawan dalam perubahan masyarakat dan kebudayaan masa kini. Sutan Takdir Alisjahbana, Goenawan Mohamad, dan Muchtar Lubis ikut bicara dari Jakarta, pusat penyebaran media-massa. Yang tersebut pertama dianggap pemburu gagasan budaya yang mengabaikan kaidah sastra sebagai seni. Yang kedua dianggap pemburu kepuasan individual yang berolah kaidah sastra, sambil mengabaikan kesejahteraan umat manusia. Yang belakangan berusaha membenarkan ke dua-duanya.

Ke tiga tokoh yang saya hormati tersebut mungkin sekali mewakili (atau kemudian menjadi panutan) pendapat kebanyakan fihak lain yang juga berminat dalam perdebatan serupa. Ke tiganya membatasi persoalan sastra sebagai persoalan sang sastrawan dan karyanya. Pembicaraan tentang masyarakat (pembaca) diletakkan sebagai objek gagasan cemerlang sastrawan oleh satu fihak. Sedang oleh fihak lain bentuk (sebagai lawan isi gagasan) sastra diperhitungkan hanya sebatas kertas naskah karya sang sastrawan dan pembaca adalah fihak sampingan.

Tulisan berikut ini berupaya memperhatikan medium (yang juga bentuk) penyebaran sastra di tengah masyarakatnya yang dianggap mampu menjelaskan (isi) beberapa gejala pertumbuhan sastra dalam masyarakat di Indonesia saat ini.

PENGERTIAN ISTILAH KUNCI

Disadari atau tidak, khalayak Indonesia hingga kini masih lebih cenderung memakai istilah sastra dengan penger-

tian yang sempit. Dalam kesempitan itulah konflik pendapat menjadi seru; juga ketika mempersoalkan keterpencilannya.

Entah sejak kapan mulainya (saya berpraduga sejak beberapa pemuda Indonesia belajar di sekolah-sekolah Belanda), istilah "sastra" dibatasi pengertiannya pada "buah pena" pengarang. Artinya karya cipta (seni) tertulis. Bersamaan dengan itu istilah "karangan" atau "komposisi" seperti dalam mata pelajaran dan kuliah digunakan dalam batas pengertian kegiatan tulis-menulis. Padahal tidak sedikit di antara orang Indonesia yang menerima penggunaan istilah "komposisi" untuk dunia musik dan seni rupa, yang tidak memakai abjad.

Sejak di Sekolah Lanjutan, guru-guru kita mengajarkan bahwa "kesusastraan" adalah hal-ihwal "susastra", yang berasal dari gabungan "su" artinya baik/bagus/indah ditambah "sastra" yang artinya tulisan.

Persoalan serupa muncul di kalangan masyarakat penutur bahasa Inggeris yang menggunakan istilah "literature" dalam pengertian tulisan-tulisan yang tergolong sebagai karya seni. Bahkan bacaan yang tidak dianggap karya seni, juga disebut "literature". Ingat beberapa pengalaman mahasiswa yang mengikuti kuliah dosen lulusan zaman kumpeni diminta membaca sejumlah "literatuur". Sebab istilah bahasa Inggeris itu diakui berasal dari bahasa Latin *littera* dan *Litterae* yang berarti tulisan. Sampai sekarang orang yang buta-huruf disebut *illeterate*, dan yang melek-huruf disebut *literate*.

Orang yang tidak dapat membaca-menulis di Indonesia disebut buta-huruf, atau kadang-kadang tuna-aksara, dan bukan tuna-sastra, (dibandingkan dengan illeterate) walau istilah "sastra" dianggap berasal dari bahasa Sansekerta dan Kawi yang artinya "tulisan", "surat", "buku"(S. Prawiroatmojo, *Bausastra Jawa-Indonesia*, 1981, Jakarta; Gunung Agung, halaman 171).

Sedikit sekali orang yang mau mengenali pengertian "sastra" dalam batas yang lebih luas. Di antaranya, saya dapatkan Usman Effendi *(200 Tanya-Jawab Tentang Sastra Indonesia*, 1977, Jakarta: Gunung Agung) yang menyatakan bahwa sastra berarti "Ciptaan manusia dalam bentuk bahasa, tulisan maupun lisan, yang dapat menimbulkan rasa bagus". Dalam makalah berjudul "Ilmu di Masa Gemah Ripah" yang disampaikan dalam Seminar Ilmu, Seni, Masyarakat (PPSK-UGM) di Yogyakarta Agustus 1981, Dr. Sudjoko menunjukkan "Jelas bahwa arti "sastra" itu ilmu, pengetahuan, kepandaian, kecakapan, kawruh, pengaruh, ngelmu, ajaran, weda, widya wijnana, jnana, parujnana, guna, agama, dan kawihikan" (halaman 24).

Masyarakat Indonesia merupakan masyarakat lisan, tetapi juga masyarakat yang mungkin tidak bakal mengubah diri menjadi masyarakat baca-tulis seperti yang pernah dialami bangsa-Barat. Jika bangsa Indonesia mau berlapang dada untuk mengenali kembali istilah "sastra" dengan pengertian yang lebih luas, tidak menyempit pada halaman-halaman kertas dan huruf-huruf di atasnya belaka, masihkah orang berbincang, berdebat, dan berselisih pendapat tentang "sastra dan sastrawan yang terpencil"?

Tapi apakah persoalannya hanya masalah kategorial (mana yang tergolong sastra, mana yang bukan) belaka?

BUMI BERPUTAR, BUDAYA BERIRAMA

Sastra sebagai karya tertulis masuk dunia "terpencil", bukan saja karena atau jika dimasukkan dan disebarkan di tengah masyarakat lisan. Ciri "keterpencilan" itu sudah melekat pada hakikatnya sendiri, sebagai tulisan dan cetakan.

Ia terpencil, bukan saja karena ia diciptakan oleh senimannya secara terpencil, juga karena ia dinikmati publiknya secara individual terpencil. Bandingkan dengan sastra sebagai karya lisan dalam masyarakat lisan yang tercipta secara kolektif (sampai-sampai tak dikenal nama pen-

ciptanya), dan dinikmati secara bersama-sama seluruh anggota desa atau suku.

Memang ada masanya, sastra difahami sebagai karya tulis yang baik/bagus/indah. Karena ada suatu masa ketika ilmu dan pengetahuan (tentang peradaban, peristiwa alam di jagad raya, atau apa saja) ditulis oleh para cendekiawan (ya ilmuwan, ya seniman, ya agamawan) secara indah, bagus, baik. Yang dimaksud dengan indah, bagus, baik tidak saja kaidah sastra dan gagasannya, tetapi juga sebagai kaligrafi.

Karena itulah, sastra pada masa ini tidak terbatas pada cerita-cerita rekaan atau fiksi belaka. Penggolongan sastra dan non-sastra tidak ditentukan oleh seperangkat ciri ragam tetapi kualitas.

Begitulah di negeri Eropa, orang bisa menyebut karya-karya tertulis klasik sejak zaman Yunani Kuno sebagai karya sastra tidak perduli karya itu fiksi atau non-fiksi. Karya Plato yang berjudul *Republic* disebut sastra, walau tak jelas batas fiksi dan ilmiahnya (dalam pengertian seperti yang kita kenal kini), walau karya itu lebih banyak dikenal sebagai karya filsafati, Rene Wellek dan Austin Warren (*Theory fo Literature*, 1975, New York: Harcourt Brace Jovanovich) mempersoalkan hal yang sama pada beberapa karya Berkeley, Hume, Bishop Butler, Gibbon, Burke, Adam Smith, Sicero, Montaigne, Bossuet, atau Emerson.

Hal serupa dapat kita temukan dari khazanah pustaka Nusantara sendiri. Sejak nenek-moyang kita belajar membaca-menulis dari orang-orang India, muncul beberapa karya tulis yang disebut sastra, dalam pengertian yang tidak terbatas pada cipta-rekaan atau fiksi. Sejarah kerajaan-kerajaan di Jawa yang dikenal sebagai *Babad Tanah Jawa* yang juga disebut sebagai karya sastra bukan berupa kitab sejarah sebagai karya tulis di bidang ilmu sejarah dalam pengertian akademik yang kita kenal kini. Ajaran-ajaran moral Mangkunagara IV yang tertulis dalam *Serat Wedatama* adalah sastra, adalah puisi, adalah piwulang juga! Jangan dilupakan

hikayat-hikayat Melayu dari Sumatera sejak zaman Sriwijaya.

Tetapi bumi berputar, zaman berubah, budaya manusia berganti. Walau sastra pernah diartikan sebagai tulisan, kebanyakan penikmat sastra waktu itu menghayati karya sastra secara bersama-sama. Paling tidak di Inggeris pernah ada zaman orang membaca fiksi dan seluruh anggota keluarga ikut mendengarkan pembacaan itu. Di Jawa, sastra yang ditulis oleh pujangga keraton ditembangkan kepada anggota kerajaan (kemudian juga menyebar ke bagian anggota masyarakat yang lebih bawah) dan dipertunjukkan oleh teater.

Zaman itu berakhir ketika buku dicetak di pabrik dalam jumlah besar dan tenaga gaib dari buku yang dulu pernah ditulis oleh jari-jari orang sakti lenyap. Perubahan ini mengobarkan revolusi budaya komunikasi. Terjadi proses individualisasi, nasionalisme, cara berfikir objektif, gaya kerja efisien, kemajuan ilmu pasti, teknologi, dan ekonomi di negeri-negeri Barat.

Lalu bagaimana dengan sastra? Kobaran semangat spesialisasi profesi menghantarkan pemisahan dalam berbagai aspek kehidupan seni, termasuk sastra. Kesusastraan dipisahkan dari musik dan teater, apalagi dari ilmu pengetahuan (dalam pengertian yang berlaku kini). Pengertian istilah yang dulu disebut "susastra" berubah dengan menanggalkan awalan "su" sehingga menjadi "sastra" saja (walau orang Jawa masih banyak yang suka memberikan awalan "su" di depan namanya).

Yang kemudian disebut sastra adalah seni bahasa, tidak perduli baik, bagus, indah atau tidak, asal dia bersifat fiktif, atau paling tidak bersifat non-ilmiah. Begitulah ada karya tulis yang tidak fiktif, namanya esei (Inggerisnya "essay"), juga disebut sastra, karena dia tidak tergolong karya tulis ilmiah. Hal yang sama berlaku untuk biografi, otobiografi, dan kisah perjalanan. Karena itulah orang bisa bicara ten-

tang puisi yang baik dan puisi yang jelek, novel bermutu dan novel cengeng. Artinya, bukan hanya yang bagus dan bermutu saja yang boleh disebut sastra, . . . "su" telah tiada.

Pengertian-pengertian ini yang dikunyah kaum terpelajar Indonesia dari apa yang diajarkan penjajah Belanda Pengertian-pengertian ini yang kemudian disebarluaskan dengan kekuasaan sosial politik dan gengsi tinggi oleh para pemuda sekolahan di Indonesia lewat Balai Pustaka sejak tahun 1920-an, sebagai kepanjangan kaki dan tangan pemerintah penjajah.

Sejak awal pertumbuhannya, sastra jenis itu tidak bertumbuh dengan subur dan sehat di kalangan masyarakat luas Indonesia. Sebab pada dasarnya masyarakat kita hidup dalam kebudayaan lisan. Tetapi dibandingkan dengan setengah abad yang lalu, keterpencilan sastra pada masa kini semakin memilukan lagi. Sebab, walau semakin banyak anggota masyarakat Indonesia telah terdidik baca tulis, masyarakat kita diserbu oleh komunikasi massa elektronik lisan-radio, industri kaset rekaman, film dan televisi, sementara video masih pasang kuda-kuda. Maka sastra dalam pengertian sempit (tertulis) tersisih baik dari kalangan masyarakat buta-huruf, maupun melek-huruf di kota!

MALIN KUNDANG PULANG KAMPUNG HALAMAN

Dengan demikian jelaslah sastra di Indonesia akan tetap terpencil selama kita (sadar atau tidak) memencilkannya dari samudra budaya Nusantara dengan memasung istilah "sastra" pada pengertian yang sempit dan ketat. Yakni jika yang disebut sastra hanyalah buku tulisan karya pengarang, yang diterbitkan, dibaca, dibahas, diteliti dan dikritik masyarakat pembaca. Juga jika yang disebut sastra harus dibatasi pada karya cipta dalam bahasa tertulis yang bersifat rekaan atau fiksi (sebagai lawan ilmiah) melulu!

Kalau demikian apakah kita harus mundur ke masa budaya lisan pada zaman dahulu kembali? Ya, tetapi berbeda.

Ketika Malin Kundang pulang, ia telah berubah, kampung halamannya pun telah berubah. Pada masa kini orang mulai mencoba lari dari keterpencilan sastra dengan pembacaan puisi (seakan-akan ada syarat puisi harus ditulis dulu), pembacaan cerpen (seakan-akan orang lain buta-huruf), musikalisasi puisi (seakan-akan puisi itu non-musikal), dramatisasi puisi dan cerpen (seakan-akan gagasan dalam satu bentuk medium sastra tidak utuh, hingga dapat dicopot untuk dipasang di atas panggung sandiwara). Semua usaha ini merupakan usaha-usaha untuk mendapatkan kembali apa yang dulu pernah hilang, sebuah usaha yang tak bakal berhasil, sebab tidak memperhitungkan perubahan budaya sesuai dengan irama berputarnya bumi.

Dengan merajalelanya radio, film dan televisi, serta kaset kita dipaksa untuk kembali menghayati sastra (dan seluruh kehidupan) dengan cara yang lebih mirip cara masyarakat lisan di masa lalu daripada masyarakat baca-tulis. Tapi tidak persis sama. Masuknya unsur kedaerahan dalam beberapa karya sastra mutakhir Indonesia tak bakal mampu berperan sebagai usaha menghidupkan kembali yang sudah mati. Ia merupakan kehidupan yang baru, walau bersambung dengan yang lama. Begitu juga usaha menyatunya seni sastra, musik, tari, rupa, teater dalam beberapa karya seniman mutakhir kita yang dulu pernah terkotak-kotak.

Sastra Indonesia tidak terpencil lagi dalam masyarakatnya (cepat atau lambat) setelah masyarakat bisa mengakui dan menghargai lirik-lirik Ebiet, Bimbo, balada-balada Frankie & Jane, Iwan Fals, Musik Kampungan, kisah Unyil, lakon-lakon Ketoprak, Wayang Orang, Ludruk Sri Mulat, Kwartet S, Ria Jenaka, De Kabayan sebagai sastra dalam kaset. Juga esei Mahbub Junaidi, Arief Budiman, Abdulrachman Wahid, MAW Brouwer, YB Mangunwijaya, atau pidato Bung Karno.***

KARYA SASTRA YANG DICIPTAKAN UNTUK ORANG YANG ADA DI DALAM SEJARAH (SEBUAH KONSEP CERAMAH YANG MASIH ACAK-ACAKAN)*

Arief Budiman

1. Pada kesempatan ini saya ingin berbicara tentang struktur sosial dan Kesusastraan Indonesia. Dengan begini saya sebenarnya sudah mengkhianati tugas yang diberikan kepada saya. Pertama, karena saya lebih berbicara tentang sosiologi daripada psikologi. Kedua saya lebih berbicara tentang kesusastraan daripada kesenian. Tapi apa boleh buat? Saya merasa, saya pada saat ini lebih kompeten berbicara tentang sosiologi dan kesusastraan, daripada psikologi dan kesenian Indonesia pada umumnya.

2. Dalam kesusastraan Indonesia, ada semacam dominasi pemikiran yang menurut saya, sangat mempengaruhi perkembangan sastra Indonesia secara tidak sehat. Dominasi pemikiran ini adalah apa yang mau saya sebut sebagai aliran: Estetisme. Kesulitannya terjadi dalam mewujudkan konsep (yang sangat luas) ini secara nyata. Kalau estetika dinilai sebagai kekuatan yang bisa merangsang daya haru (dalam arti yang luas, bukan sekedar emosi yang biasa saja) seseorang, maka timbul pertanyaan apakah daya haru se-

* Disampaikan dalam Seminar Psikologi — Kesenian, 20 September 1982 di Taman Budaya Yogyakarta. Pernah diterbitkan dalam *RIMA*, Vol. 16/No.2/1982, halaman 11-15, juga dalam *Kancah*, No. 10/Th.IV/1984, halaman 9-16.

seorang sama untuk segala lapisan masyarakat di mana-mana dan kapan saja? Dalam kenyataannya, sastra modern kita kemudian berpaling ke Barat dan mencari ukuran-ukuran nilai estetika di sana.

3. Sebagai hasilnya kita mendapati kesusastraan modern Indonesia yang merupakan semacam bayang-bayang dari kesusastraan Barat. Sastra seperti ini merupakan sastra kota, sastra terpencil, sastra yang dinikmati oleh kurang dari 15 prosen bangsa kita. (Istilah-istilah yang saya pinjam dari Jacob Sumardjo dan Goenawan Mohamad). Yang menarik adalah reaksi para pengarang kita menghadapi keterpencilannya ini. Mereka tidak menganggapnya sebagai suatu kekurangan tapi kelebihan. Ada semacam keangkuhan terkandung di dalam kalbu para pengarang kita, bahwa keterasingan atau keterpencilan ini disebabkan karena mereka menyampaikan sesuatu yang "tinggi" yang tidak bisa difahami oleh orang kebanyakan. Dengan lain perkataan, mereka beranggapan bahwa kesusastraan merupakan urusan individu dan nilai estetika saja. Kesusastraan bukan merupakan gejala masyarakat. Kesusastraan (dan kesenian pada umumnya) adalah sesuatu yang individualistis.

4. Dalam kenyataannya, menurut saya, betapa individualistispun seorang pengarang, dalam proses penciptaannya dia mencipta untuk kelompok konsumen. Konsumen itu bisa merupakan orang-orang yang nyata ada sekarang. Tapi bisa juga bahkan sering terjadi, konsumen itu merupakan orang-orang yang dibayangkan atau yang diharapkan adanya. Dengan demikian, kalau pendapat ini diterima, maka penciptaan karya sastra/seni selalu merupakan sebuah proses sosial, bukan individual semata. Para pengarang mungkin menciptakan karyanya untuk konsumen yang ada di Amerika atau Eropa, atau untuk juri-juri hadiah Nobel, atau untuk para Kritisi terkenal di sana.

5. Karena para pengarang mengkomunikasikan karyanya melalui media cetak maka dia tidak berhubungan lang-

sung dengan para konsumennya. Dia mendapatkan umpan balik melalui kritisi sastra yang menulis tentang karyanya, dan para kritisi ini seringkali mempunyai kriteria estetika yang sama dengan pengarang sastra modern kita. Para pengarang ini kemudian sudah merasa sukses kalau bukunya mendapatkan resensi yang baik dari para kritisi terkenal, meskipun karyanya ini tidak laku. Dengan lain perkataan, kritik orang yang "lebih tahu" (para kritisi) lebih dihargai oleh para pengarang daripada kritik rakyat (dengan tidak membeli atau tidak mengerti karya tersebut) yang dianggap "kurang tahu".

6. Ini berlainan dengan misalnya keadaan teater di Indonesia. Teater langsung berhubungan dengan konsumennya. Umpan balik segera diperoleh. Karena itu teater lebih peka terhadap konsumen yang ditujunya. Banyaknya penulis lakon yang juga adalah sutradara teater (Rendra, Arifin, Putu) melahirkan lakon-lakon yang berkiblat kepada masyarakatnya, seperti yang diuraikan secara baik oleh Goenawan Mohamad dalam tulisannya "Sebuah Pembelaan untuk Teater Indonesia Mutakhir" (dalam *Seks, Sastra, Kita*, Jakarta, 1980). Katanya: "Tapi bagaimanapun juga gambaran tentang manusia tempat ia mengajak bicara selalu berdasarkan wujud publik yang konkrit. Apa boleh buat. Teater berada dalam sejarah, dan ia tidak ditujukan pada Tuhan yang berada di luar sejarah" (halaman 112). Kesusastraan modern kita tampaknya masih kurang intim dengan konsumennya.

7. Menarik sekali bahwa perubahan-perubahan dalam kesusastraan Indonesia datang dari para sastrawan yang juga "orang teater", atau paling sedikit mereka yang suka berdeklamasi di tengah publik. Rendra, yang suka bermain di Jakarta dan mendapat publik pemuda kota besar ini (terutama mahasiswa), menulis lakon-lakon dan puisi yang radikal, sesuai dengan gejolak gerakan mahasiswa di Jakarta. Linus Suryadi yang suka mengembara dan membacakan pu-

isi di pelosok-pelosok desa, menulis *Pariyem*, yang mengisahkan kehidupan seorang babu dari desa yang hidup di kota besar. Linus berbeda dengan Rendra bukan saja dalam pokok persoalan yang diungkapkannya, tetapi juga dalam bentuk ekspresinya. Ke dua karya sastra itu, diciptakan untuk konsumen yang berbeda.

8. Masalah penciptaan kesusastraan dalam hubungannya dengan konsumennya yang biasanya dibahas dalam rubrik "Kesusastraan dan Masyarakat", bukanlah soal baru. Takdir pernah bicara tentang "semangat Indonesia". Ki Hadjar Dewantara pernah bicara tentang "jiwa nasional", sedangkan Ajip Rosidi berbicara tentang "penggalian kebudayaan daerah". Semua konsep-konsep ini jelas merupakan usaha untuk mencari/menemukan konsumen kesusastraan Indonesia, sambil tetap membela mutu estetika, sebagai usaha untuk mencari jalan ke luar dari keterpencilan kesusastraan Indonesia. Ini juga yang menjadi masalah Lekra dulu. Baru-baru ini Takdir berbicara tentang kesusastraan Indonesia yang harus berbicara tentang masalah-masalah masyarakat, bukan tentang absurditas dan keterpencilan manusia. Kemudian Umar Kayam, dalam melihat adanya gejala hidupnya kembali unsur kedaerahan dalam sastra nasional (terutama daerah Jawa, dengan menggunakan ungkapan-ungkapan Jawa seperti yang terdapat pada karya-karya Darmanto, Linus dan Emha), berbicara tentang usaha sastra Indonesia untuk mencari *kandang-kandang* yang dirasanya lebih intim. Semua ini sedikit banyak merupakan reaksi terhadap gerak kesusastraan Indonesia yang bersifat kosmopolitan, yang dimulainya dengan munculnya *Surat Kepercayaan Gelanggang* pada tahun 1950, yang mencipta untuk Manusia dengan Membesar, yakni Manusia dari segala lapisan masyarakat, di mana dan kapan saja.

9. Kesadaran bahwa proses penciptaan sastra/seni pada umumnya merupakan sebuah proses sosial bagi saya sangat penting sekali. Kesadaran ini sudah terlalu lama ter-

pendam. Kritik sastra modern kita sangat tidak menolong mengungkapkan perspektif sosial dari sastra Indonesia, karena kritisi sastra Indonesia modern lebih banyak berbicara tentang kriteria estetik daripada aspek sosial dari sastra Indonesia. Untunglah muncul kritisi seperti Subagio Sastrowardojo, Goenawan Mohamad dan Jacob Sumardjo, yang secara menarik mencoba menggarap daerah baru ini. Jacob (yang menurut saya paling tekun dengan data sosiologis), Goenawan (yang lebih filosofis dan memberikan penyadaran-penyadaran baru yang merangsang), dan Subagio (yang kira-kira terletak di antara ke duanya) menurut saya akan merupakan juru selamat yang akan membawa kita ke luar dari kemelut kesusastraan Indonesia dewasa ini.

10. Pembahasan yang lebih sosiologis dari kesusastraan Indonesia akan juga memberikan pengertian-pengertian baru bagi sejarah perkembangan kesusastraan Indonesia. Usaha ini sudah dimulai oleh Jacob Sumardjo dalam bukunya, *Masyarakat dan Sastra Indonesia* (Yogyakarta, 1979, lihat halaman 11 sampai halaman 68). Usaha ini diperkaya dengan terbitnya buku yang disunting oleh Pramoedya Ananta Toer, *Tempo Doeloe* (Jakarta, 1982). Dari tulisan-tulisan mereka bisa kita lihat bahwa apa yang disebut "kesusastraan modern" Indonesia sebenarnya hanyalah satu jenis kesusastraan Indonesia saja. Masih ada jenis-jenis lain yang dibengkalaikan, karena adanya macam-macam faktor, antara lain tekanan-tekanan sosial politik. Misalnya kesusastraan yang nasionalistis-radikal yang dibungkamkan Belanda sesudah tahun 1926 (Sumardjo 1979:24), atau kesusastraan yang dikembangkan oleh Lekra sebelum tahun 1965. Juga kesusastraan Indonesia-Tionghoa, yang kini mendapat perhatian dari seorang sarjana Perancis, Ny. Claudine Salmon.

11. Sebagai kesimpulan mau saya katakan:

a. Perlu penelitian dan pembahasan yang lebih sosiologis dari kesusastraan Indonesia. Kesusastraan Indonesia

hendaknya dilihat dari konteks perkembangan masyarakatnya, tidak dipencilkan kepada diskusi-diskusi tentang nilai-nilai estetikanya.

b. Perlu penulisan kembali sejarah kesusastraan Indonesia. Sejarah kesusastraan yang ada sekarang terlalu didominir oleh aliran Estetisme. Banyak data-data yang penting yang dibengkalaikan.

Hanya dengan menyadari hal-hal seperti ini, kesusastraan Indonesia bisa dikeluarkan dari keterpencilannya. Para pengarang disadarkan bahwa dia harus menyadari kepada siapa karya ciptaannya akan dialamatkan. Dia tidak bisa mencipta untuk publik yang abstrak, yang namanya Manusia Indonesia, karena manusia tersebut tidak ada. Dia harus sadar bahwa dia harus mengarahkan ciptaannya pada sebuah kelompok terbatas, apakah itu remaja kota, orang-orang dari suku Jawa, para buruh atau tani yang tertindas, atau para elit sastra dunia yang berkumpul di sekitar Hadiah Nobel. Masyarakat Indonesia bukanlah suatu yang homogen, dia terdiri dari berbagai macam kelompok, yang mempunyai persoalan yang berbeda-beda, yang mengungkapkan perasaannya secara berbeda, dus yang harus dirangsang secara berbeda pula dalam menerbitkan rasa harunya.

12. Kalau *Surat Kepercayaan Gelanggang* memberi arah kepada para pengarang Indonesia untuk menciptakan karya sastra untuk Manusia yang Universal, *Manifes Kebudayaan* (tahun 1963) memberi arah supaya sastra tidak menjadi alat politik semata, barangkali sudah waktunya sekarang untuk mencetuskan kembali semacam pernyataan sikap sastra baru yang bisa memberi arah kepada para pengarang untuk berani melakukan komitmen kepada sebuah kelompok masyarakat yang terbatas. Tanpa keberanian untuk melakukan tindakan ini, kesusastraan Indonesia akan tetap terpencil, terasing dari dirinya sendiri dan masyarakat sekitarnya.

GUNTER GRASS – SEORANG BESAR YANG SEDERHANA*

Arief Budiman

Setelah melalui pembicaraan telepon berkali-kali pada akhirnya Gunter Grass, dapat menerima saya pada hari Minggu tanggal 11 September 1983. Dia tinggal di fleth, sebuah desa yang kira-kira satu jam jaraknya dengan mobil dari kota Hamburg, Jerman Barat. Maka pagi-pagi sekali, bersama tiga orang teman Indonesia, Gie, Yos dan Irawan, saya berangkat dengan sebuah mobil tua Mercedez dari Koln. Setelah tujuh jam naik mobil, termasuk beberapa kali tersesat, akhirnya kami sampai di rumahnya.

Kami disambut oleh istrinya, seorang wanita keibuan kira-kira berumur 40-an. Dia sangat ramah. Rumah Grass merupakan rumah bertingkat dua yang tampaknya cukup tua. Di belakangnya ada gereja tua. Rumah ini terletak di sebuah desa yang cukup sunyi, jauh dari jalan raya. Desa ini dekat laut, karena itu tanahnya datar.

Nyonya Grass mengatakan bahwa suaminya ada di studionya, kira-kira 50 meter dari rumah itu. Kami pun segera pergi ke sana. Apa yang disebut studio adalah sebuah rumah tua lagi, kali ini tanpa tingkat. Kami masuk ke se-

* Dikutip dari *Horison*, No. 1 (Januari) 1984, Th. XVIII, halaman 29-31.

buah kamar dan bertemu dengan seorang berbadan kekar, tidak terlalu tinggi, umur 40-an, berkumis tebal. Dialah Gunter Grass, sang sastrawan yang terkenal itu.

Di kamar itu terdapat banyak lukisan patung-patung. Rupanya Grass seorang pelukis dan pematung juga. Objek yang dilukis dan dibuat patung kebanyakan binatang-binatang seperti ikan, burung, tikus, di samping juga ada beberapa patung manusia. Grass mengatakan, sebelum dia jadi penulis, dia adalah pelukis dan pematung. Dia sekarang sedang berhenti menulis dan sedang asyik mengerjakan patung-patungnya.

Nama Gunter Grass memang sudah saya dengar sejak lama, melalui cerita-cerita pendeknya. Kemudian di Amerika Serikat, saya melihat film yang didasarkan pada roman yang ditulis-nya, *The Tin Drum.* Film ini mendapat beberapa hadiah internasional. Ceritanya sangat mengesankan. Tentang seorang pemuda yang menolak untuk tumbuh karena muak dengan masyarakat orang dewasa yang penuh dengan kelancungan. Maka anak ini terus tinggal menjadi cebol. Dia juga memiliki suara yang tinggi sekali sehingga kalau dia berteriak, semua kaca di sekitarnya akan pecah. Perjalanan hidup pemuda cebol ini diceritakan dengan aneh dan indah, kadang terasa surealistis, melalui Perang Dunia II. Dia menyaksikan macam-macam kejahatan manusia antara lain pembunuhan orang-orang Yahudi yang dilakukan secara kejam tanpa perikemanusiaan. Roman ini merupakan salah-satu karya Grass yang terkuat.

Berhadapan dengan orang ini, saya tidak merasa berhadapan dengan seorang sastrawan besar yang angkuh. Dia sangat ramah. Dia bersikap seperti orang desa biasa saja. Setelah melihat studionya, kami berjalan bersama menuju rumah yang pertama kami datangi. Rumah kayu itu jauh dari mewah, perabot-perabot rumah tangganya sangat sederhana, tidak ada yang luks gemerlapan tertimpa cahaya.

Suasana segera menjadi intim, ketika kopi disuguhkan oleh istrinya.

Tanya: Pak Grass, apa yang anda kerjakan sekarang dalam bidang kesusastraan?

Grass : Seperti anda lihat sendiri, saya sedang senang melukis dan mematung sekarang. Tapi memang benar juga saya sedang mempersiapkan sebuah skenario untuk sebuah film.

T : Apa isi skenario itu?

G : O, seperti anda ketahui, saya aktif dalam kegiatan-kegiatan politik yang berusaha untuk melindungi lingkungan yang mencegah perang nuklir. Karena itu saya menulis tentang perang nuklir. Hutan menjadi rusak, dan hewan-hewan yang menghuninya, serta tokoh-tokoh dari cerita dongeng *(fairly tales)* seperti orang-orang cebol dari si Putih Salju, terpaksa mengungsi ke luar. Mereka mulai berbicara tentang kesalahan yang telah dilakukan manusia yang telah merusak lingkungannya. Tapi pada saat itu, semuanya sudah terlambat.

T : Mengapa anda berbicara melalui binatang-binatang dan tokoh-tokoh dari cerita dongeng? Mengapa anda tidak berbicara melalui manusia-manusia modern saja?

G : Binatang-binatang tidak diikutsertakan dalam membicarakan nasib alam ini, padahal mereka adalah makhluk yang lebih sensitif daripada manusia dalam menjaga lingkungannya. Dongeng-dongeng yang diceritakan nenek-moyang kita banyak membawa pesan-pesan yang sudah tidak kita dengarkan lagi sekarang. Karena kita terlalu sibuk mengembangkan teknologi.

T : Apa pendapat anda tentang hubungan sastra dan politik?

G : Dua-duanya berusaha memperjuangkan kehidupan yang lebih baik bagi umat manusia. Jadi sama tujuannya.

T : Di Indonesia ada perdebatan mengenai sastra dan politik ini. Ada yang mengatakan mengubah realitas sosial politik melalui sastra tidak ada gunanya. Karena kekuatan sastra cuma menghimbau. Kalau mau mengubah realitas sosial, lebih baik terjun ke dalam kancah kehidupan politik yang sebenarnya. Bagaimana pendapat anda?

G : Saya melakukan ke duanya. Sebagaimana anda ketahui, saya adalah anggota Partai Sosial Demokrat. Saya juga aktif dalam gerakan melindungi lingkungan hidup. Tapi karena saya sudah dikenal sebagai penulis, saya lebih efektif melakukan perjuangan ini melalui tulisan-tulisan. Lagi pula, karya-karya tulis dalam bentuk kesusastraan yang bermutu lebih langgeng sifatnya daripada kegiatan-kegiatan politik yang bersifat sementara. Karya-karya sastra membawa pesan, dan pesan itu dapat terus bergema melewati ruang dan waktu, melalui sejarah. Lihatlah karya-karya seperti *Gubuk Paman Tom* atau *1984*, pesannya terus berkumandang sampai sekarang.

T : Tapi, kadang-kadang terjadi sengketa antara gerakan politik dan gerakan kesusastraan gerakan politik mengenal taktik, di samping strategi jangka panjang. Dalam taktik, di mana yang diperhitungkan adalah kondisi-kondisi sesaat pada waktu itu, dibenarkan untuk melakukan hal-hal yang tampaknya bertentangan dengan tujuan jangka panjang gerakan itu sendiri. Misalnya dalam revolusi untuk menegakkan demokrasi, pada saat revolusi itu sendiri, dibenarkan untuk melakukan tindakan-tin-

dakan yang tidak demokratis. Bagaimana sikap seorang penulis seperti anda?

G : Sebagai seorang penulis, saya akan tetap berusaha mengingatkan komitmen-komitmen jangka panjang. Saya bisa setuju dengan sebuah revolusi yang harus terpaksa melakukan tindakan darurat, tapi saya akan tetap memperingatkan semua orang akan tujuan revolusi itu sendiri. Yakni untuk memperbaiki kondisi kehidupan manusia.

T : Jadi anda setuju dengan peran pengarang sebagai semacam mercu-suar untuk memperingatkan akan arah yang tepat supaya kapal-kapal tidak tersesat pada ketika badai berkecamuk dengan hebatnya.

G : Kira-kira begitulah.

T : Siapa pengarang yang anda kagumi?

G : Sebenarnya tidak ada. Tapi kalau saya harus menyebut satu nama, saya akan memilih Gabriel Garcia Marquez[1]

T : Mengapa?

G : Saya tidak tahu. Barangkali karena Marquez memasukkan unsur-unsur cerita dongeng dalam tulisan-tulisannya. Antara yang nyata dan tidak nyata saling bercampur.

Pembicaraan kemudian beralih pada masalah-masalah kegiatan politik. Seperti pada jawaban yang diberikan tadi,

[1]Gabriel Garcia Marquez adalah penulis pemenang hadiah Nobel juga yang lahir di Kolombia, Amerika Latin. Bukunya yang paling terkenal, *One Hundred Years of Sulitude* menceritakan kehidupan sebuah keluarga dalam beberapa generasi melalui macam-macam bentuk peristiwa sejarah. Ada yang menjadi pahlawan, ada yang jadi pengkhianat, ada yang ditembak mati, dan sebagainya. Roh ayahnya yang sudah mati, dan roh-roh lain saling bermunculan berhubungan dengan mereka yang masih hidup. Terdapat suasana surealistis dalam roman ini.

tampak bahwa Gunter Grass adalah seorang aktivis politik yang memperjuangkan nilai-nilai kemanusiaan. Bahwa dia berhaluan kiri sekarang, hal ini disebabkan karena dia melihat kelompok gerakan politik kirilah yang menyejajarkan diri dengan gerakan pembela yang lemah dan nilai-nilai kemanusiaan. Dia sendiri melakukan kritik-kritik terhadap, misalnya pemerintah Jerman Timur, sehingga dia saat ini tidak diperbolehkan masuk ke negeri tersebut. Dia aktif dalam gerakan politik sejak dia masih muda dulu. Dia pernah di tahan oleh polisi Perancis karena ikut dalam gerakan-gerakan mahasiswa dulu.

Gunter Grass kemudian bertanya tentang Pramoedya Ananta Toer. Nama Pram cukup dikenal di Eropa, apalagi setelah romannya, *Manusia Bumi* diterjemahkan ke dalam bahasa Inggeris dan Belanda. Kabarnya, penerjemahan ke dalam bahasa Jerman sedang dikerjakan. Dia kemudian mengatakan kepada saya, bila Pram datang ke Jerman, dia bersedia menjadi tuan rumah. Pram boleh tinggal di rumahnya kapan saja dan berapa lama saja. Dia pernah mengunjungi Indonesia, dan dia juga berusaha mencari Pram. Tapi ketika itu Pram masih berada dalam tahanan. Dia hanya bertemu dengan Rendra, katanya. Akhirnya dia menitipkan sebuah sketsa gambar dua ayam jago yang sedang berkelahi karyanya sendiri yang dibuat di atas sebuah kertas yang besar. Sketsa itu sudah saya sampaikan kepada Pram, setibanya saya di Jakarta sebulan yang lalu.

Ketika meninggalkan rumah Gunter Grass, saya dan teman-teman saya tampaknya punya kesimpulan yang sama: Dia orang besar yang sederhana. Dan karena itu, bagi kami, dia jadi tambah besar.

Salatiga, Oktober 1983

KEADILAN SOSIAL DAN SASTRA*

Ariel Heryanto

Ada ironi pahit pada soal yang paling mendasar dalam kehidupan sosial sastra Indonesia saat ini. Sastra Indonesia dibentuk dan sekaligus membentuk ketidakadilan sosial. Hal ini tidak saja terlepas dalam pengamatan banyak fihak. Lebih parah lagi, banyak pendukung "keadilan sosial" maupun "sastra" Indonesia justru menyerahkan kepercayaan, kehormatan, harapan, dan dana bagi "sastra" agar "sastra" menjadi pahlawan pembasmi ketidakadilan.

Tulisan ini merupakan upaya ringkas dan sederhana untuk menunjuk beberapa persoalan yang menghasilkan ironi di atas. Karena dibuat seringkas mungkin, padahal masalah bahasan cukup rumit, tulisan ini bersifat sangat umum. Berbagai data terinci terpaksa disisihkan.

PERCERAIAN

Hingga kini sebagian besar pembahasan para pemikir sastra Indonesia tentang hubungan "sastra" dan "masyarakat" terperosok pada tiga hal utama. Pertama, perlu tidaknya "sastra" berurusan dengan soal "kemasyarakatan". Kedua, mampu tidaknya "sastra" menjadi salah-satu faktor

*) Pernah dimuat di *Kompas*, 30 Maret 1984, halaman IV.

penentu perubahan "sosial". Ketiga, sudah dan mau tidaknya sastrawan Indonesia mutakhir mengabdikan karyanya bagi perjuangan keadilan sosial.

Bagi saya masalah utama dalam telaah sastra Indonesia belakangan ini tidak terletak pada "kekeliruan" menjawab pertanyaan-pertanyaan di atas. Tetapi pada tingkat yang lebih awal dan mendasar: "kekeliruan" mengajukan dan merumuskan pertanyaan pokok.

Terhadap ke tiga soal utama di atas, para pemikir sastra kita telah berupaya sebaik-baiknya mengajukan berbagai gagasan. Kadang-kadang terdapat perbedaan, tak jarang pertentangan gagasan di antara mereka. Tapi di balik perbedaan dan pertentangan mencolok itu, terdapat tiga hal yang cukup seragam dan mendasar sifatnya.

Pertama, mereka menerima anggapan bahwa "sastra" kita tercerai dari "masyarakat". Di atas anggapan dasar ini, timbul perdebatan tentang sebab dan akibat perceraian tersebut.

Kedua, mereka sepakat memandang "sastra" sebagai sesuatu yang "mulia" dan perlu dimuliakan. Di atas pandangan dasar ini, timbul perdebatan tentang perlu atau mampu dan tidaknya "sastra" mengorbankan kemuliaannya untuk berkecimpung dalam masalah-masalah "masyarakat" yang penuh lumpur (kotornya politik, rakusnya ekonomi, tidak manusiawinya teknologi).

Ketiga, mereka sama-sama menerima pandangan adanya "sastra" yang "benar" yang bersumber dari suatu pengertian "sastra" yang terletak di luar kehidupan sosial, daya jangkau budaya, dan sejarah manusia. Di atas pandangan dasar ini, timbul perdebatan apa sesungguhnya "sastra" yang "benar" itu, dan apa yang bukan "sastra".

Jelas, ke tiga hal itu bukan tiga persoalan yang terpisah. Sastra dianggap sebagai sesuatu yang mandiri, walau sewak-

tu-waktu bisa mampir dan masuk dalam masyarakat. Bisa juga menjauh. Sastra dianggap seperti roh leluhur, yang tidak berumah di dalam kehidupan masyarakat di dunia ini. Tetapi bisa diundang – dengan ilham dan kreativitas — dan diwadagkan secara materiil dalam bentuk karya sastra di dunia untuk memberi wejangan dan menyelamatkan manusia dari roh jahat, angkara murka, penindasan penguasa, atau ketidakadilan sosial.

KEADILAN SOSIAL

Dengan merajalelanya pandangan dasar yang memuliakan "sastra" dan "sastrawan", yang menjadi jelas bukan saja adanya angan-angan agar "sastra" membela keadilan sosial, tetapi juga jelas mengapa tidak ada kecurigaan, apalagi gugatan terhadap "sastra" sebagai biang keladi ketidakadilan sosial.

Jika dijumpai banyak "sastra" atau "sastrawan" yang dianggap tidak baik atau tidak benar, maka diajukan pendapat bahwa mereka itu bukan "sastra" atau bukan "sastrawan" dalam arti yang "sejati". Sementara pengertian adanya "sastra" yang "sejati" tetap dibela dan dipertahankan.

Tidak semua fihak memuja-muja karya sastra Indonesia mutakhir maupun peran sosial sastrawan, kritikus dan guru sastra kita. Tetapi tuduhan paling keras sekali pun yang pernah ditujukan terhadap "sastra" kita tidak menjangkau "kelaliman" sastra kita.

Tuduhan paling keras terhadap "sastra" kita ialah membisu, berpangku tangan, atau menutup mata terhadap ketidakadilan sosial yang terjadi di sekelilingnya (bukan di bawah injakannya). Seakan-akan "sastra" tidak lahap menikmati keuntungan dari situasi sosial yang tidak adil itu. Seakan-akan "sastra" tidak lebih cenderung melestarikan ketidakadilan itu demi kepentingan sendiri. Seakan-akan "sastra" cuci-tangan dan tak bertanggung jawab atas ketidakadilan tersebut.

Ketidakadilan cenderung dihubungkan dengan pemegang kekuasaan. Sedang "sastra" dianggap tidak (berminat) memiliki kekuasaan sosial.

Beberapa kasus bisa disebutkan untuk menunjukkan contoh korban kekuasaan sosial sastra kita. Ada banyak karangan dibuat orang, sebagian digelari "sastra", sebagian tidak bergelar apa-apa. Sebagian disebut "sastra bernilai sastra", yang lain "sastra" yang tidak "bernilai sastra". Sebagian diterbitkan, sebagian ditolak penerbit. Sebagian dihormati, dianugerahi hadiah, diajarkan di sekolah, sebagian diabaikan begitu saja.

Berbagai istilah mulia diberikan kepada fihak dan kegiatan yang dianggap mengabdi dan menjunjung "nilai seni sastra". Tetapi gelar dan penghormatan tidak diobralkan oleh pemilik kekuasaan dalam lembaga-lembaga "kesenian" atau "kesusastraan". Dana yang tak kecil dipakai dalam berbagai bentuk pengajaran, latihan, pembinaan sastra bukan untuk membuat banyak orang memperoleh harga diri lebih tinggi atau keadilan. Justru sebaliknya, untuk mengokohkan kepercayaan kepada khalayak bahwa mereka "buta" atau "awam" sastra. Bahwa mereka perlu diajar (dan membayar ongkos pelajaran) sastra. Sebab ada anggapan lain, "sastra" membentuk seseorang menjadi "manusia seutuhnya". Sementara pelajaran utama sastra kita memuliakan hal-hal yang biasanya tak akan pernah tercapai khalayak umum.

SASTRA

Jika kemuliaan suatu karangan atau seseorang ditentukan oleh dekat-jauhnya mereka dari nilai agung "sastra", wajarlah jika kemudian muncul pertanyaan "apa sih sastra itu". Belakangan ini ada seorang tokoh kawakan sastra Indonesia menyatakan bahwa kegiatan bersastra, termasuk kritik dan studi sastra, berpokok pada usaha menjawab pertanyaan "sastra itu apa".

Bukannya saya tak pernah terkecoh oleh pertanyaan seperti ini. Tetapi setelah tergelitik oleh beberapa gagasan A.L. Becker dan R. Williams tentang hubungan bahasa, kekuasaan politik, dan masyarakat, saya berminat menghadapi pertanyaan itu dari sisi lain. Saya kira "kesalahan" banyak pemikir dan guru sastra yang pernah saya jumpai bukan pada jawaban mereka atas pertanyaan itu. Tetapi pada upaya mencari jawaban bagi pertanyaan yang saya kira "salah" untuk diajukan.

Pertanyaan seperti itu cocok bagi mereka yang percaya pada pandangan mendasar tentang "sastra" yang kini masih dominan di Indonesia, seperti telah saya singgung di atas. Pandangan ini mengkhayalkan adanya sebentuk "sastra" yang sejati, yang tidak berada di muka bumi ini, yang seperti roh, misteri, ideal, non-materiil, ahistoris, universal. Yang di Indonesia "kebetulan" disebut "sastra" dan di Inggeris "kebetulan" disebut *literature*. Bagaikan suatu suara tembakan sama yang di Indonesia disebut "dor", sedang di masyarakat berbahasa Inggeris disebut *bang*.

Dalam pengertian di atas "sastra" tidak diakui sebagai suatu pengertian yang pada hakikatnya bersifat sementara, dibuat dan diubah-ubah oleh masyarakat tertentu untuk kepentingan zamannya. Justru sebaliknya, perubahan makna "sastra" dari zaman ke zaman dalam suatu masyarakat dianggap sekedar variasi perubahan pandangan masyarakat tersebut terhadap objek pandangan yang tetap, statis, abadi, universal, atau sejati. Itulah yang diburu orang di Indonesia, juga di masyarakat yang ber*literature* di negeri asing, dengan senjata berupa pertanyaan: sastra itu apa?

Dengan menyerahkan kepercayaan dan pengakuan bahwa sastra "sejati", yang menjadi sumber atau induk kehidupan sastra material di dunia, berada di luar kehidupan sosial yang dimanipulasi manusia, maka berbagai tingkat kasta dan ketidakadilan dalam kehidupan sosial kesusastraan kita

dapat dianggap sebagai "kehendak dewata" dan bukan siasat manusia belaka.

Pengertian "sastra" yang kini dominan di Indonesia tidak saja menempatkan sastra kita dalam posisi empuk sebagai biang keladi ketidakadilan sosial. Tetapi juga sebagai korbannya, seperti yang saya sebut di awal tulisan ini. Sebab, walau punya kekuasaan sosial, sastra kita bukan penguasa sosial tertinggi.

Pembicaraan tentang sastra sebagai korban ketidakadilan sering hanya diarahkan pada soal sensor oleh fihak pemerintah. Padahal sastra Indonesia juga telah menjadi korban dalam bentuk lain yang tak kalah beratnya. Yang sering terabaikan, karena tidak semencolok praktek sensor oleh pemerintah. Di bawah ini salah satu contohnya.

Karena terlanjur percaya akan adanya "sastra" yang universal, para tokoh sastra Indonesia dengan mudah terkecoh untuk mempercayai ketahyulan akan adanya "sastra dunia", dan "sastra Indonesia" sebagai salah-satu warganya. Mereka pun terkecoh untuk memuliakan lembaga Hadiah Nobel sastra sedunia. Mereka merasa rendah dan sedih, selama belum ada karya sastra Indonesia yang dicalonkan, apalagi memenangkan hadiah tersebut. Mereka percaya ada yang "kurang" atau "salah" dalam kesusastraan Indonesia, karena belum adanya pemanang hadiah Nobel di antara karya sastra Indonesia. Padahal "kesalahan" itu justru terletak pada cita-cita mereka itu sendiri!***

BAGIAN DELAPAN

BEBERAPA TULISAN PENDORONG

PENGANTAR SINGKAT

Bagian Delapan ini berusaha menampilkan sebagian (kecil saja) dari sejumlah tulisan-tulisan orang-orang lain yang ikut mendorong pembentukan bahasan Arief Budiman dan saya yang belakangan mendapat julukan "sastra kontekstual".

Seperti pernah saya sebutkan di bagian depan, ada sejumlah *besar* tulisan-tulisan orang lain yang membantu terbentuknya gagasan "sastra kontekstual" itu. Kalau ternyata hanya ada sebagian kecil saja yang ditampilkan di sini sebagai contoh, maka perlu diberikan sedikit penjelasan mengapa hal itu saya kerjakan.

Tulisan Goenawan Mohamad berikut ini seringkali dikatakan Arief Budiman sebagai tulisan yang banyak memberikan rangsangan padanya dalam menyusun tulisan-tulisan yang dibuatnya paling belakangan tentang kesusastraan Indonesia mutakhir (lihat Bagian Dua dan Bagian Tiga di atas). Saya sendiri yakin ada sejumlah besar tulisan-tulisan orang lain yang ikut mendukung pembentukan gagasan-gagasan Arief Budiman tersebut, khususnya tulisan-tulisan dari bidang pengetahuan ilmu-ilmu sosial. Saya pun yakin tulisan-tulisan yang tersebut belakangan ini banyak yang berbahasa asing, tidak secara langsung berbicara tentang "sastra", apalagi "sastra kontekstual" atau "sastra Indonesia mutakhir". Karena itu saya tak berusaha mengejar untuk saya sertakan dalam buku ini.

Tulisan Rendra dan tulisan Emha Ainun Nadjib yang menutup buku ini saya anggap sebagai tulisan-tulisan oleh orang Indonesia, dalam bahasa Indonesia yang paling dekat dengan gagasan-gagasan yang belakangan ini saya olah dan pelajari untuk kemudian saya ungkapkan (Bagian Dua dan Bagian Tiga di atas).

Dengan demikian, tiga tulisan dalam Bagian Delapan ini tidak dipilih semata-mata dan terutama sebagai tulisan-tulisan yang dianggap paling berpengaruh dalam pembentukan gagasan-gagasan "sastra kontekstual". Kalau saya harus menyebutkan beberapa gagasan orang lain yang saya anggap paling berjasa membantu saya dalam mempelajari dan mengemukakan gagasan saya tentang pokok yang sama, maka saya akan mengingat nama-nama seperti Alton L. Becker, kemudian Arief Budiman sendiri, Keith Foulcher, atau juga Benedict Anderson. Gagasan Arief Budiman sendiri telah banyak yang tertampung dalam buku ini. Gagasan orang-orang lain yang saya sebutkan belakangan ini saya pelajari dalam bahasa Inggeris, sehingga tak saya sertakan di sini.

Bagian Delapan ini disajikan tanpa menurut suatu urutan dengan alasan apa pun, tetapi dimunculkan secara acak.

SEBUAH PEMBELAAN UNTUK TEATER INDONESIA MUTAKHIR*

Goenawan Mohamad

Teater pada akhirnya ialah suatu peristiwa teater. Juga suatu pengalaman. Naskah, rencana sutradara, permainan para aktor, komposisi ruang pada pentas, tatarias, kostum, perlengkapan panggung (kalau pun ada perlengkapan dan kalau pun ada panggung) serta – apalagi? – sudah jelas hanya unsur-unsur.

Tapi kombinasi dari semua itu, termasuk kehadiran para penonton, termasuk bau dupa dan bunga dalam pementasan "Tengul", belum menjelaskan peristiwa itu secara lengkap. Belum tentu bahwa dengan hanya itu kita telah bisa bicara secara memadai tentang proses penjadian teater. Sebab, proses penjadian teater dapat saja berlangsung dalam semacam "dialektik" antara hal-hal yang diharapkan dengan yang tak disangka-sangka.

Sebuah sorot lampu hijau yang keliru mungkin dapat memberi efek tertentu yang dengan bagus dapat dikembangkan. Seorang aktor mungkin bisa menciptakan sesuatu dari suara bersin mendadak aktor di depannya. Sahutan para penonton pada suatu saat yang diperhitungkan (atau-

* Dikutip dari *Seks, Sastra, Kita* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1980), halaman 91-142.

pun tak diperhitungkan) bisa saja membangun suasana kreatif dalam proses.

Menyadari ini berarti menyadari sebuah kebenaran yang tidak baru: status naskah sebagai pra-lakon.

Kita mungkin terlupa ini. Sekalipun orang percaya bahwa setiap penulis naskah atau *repertoire* berniat benar buat melihat hasilnya dalam pementasan, saya kira tidak semua orang ingat bahwa jalan tidak selamanya lempang, rapi dan pasti antara naskah di satu fihak dan proses teater di lain fihak.

Dan kebenaran yang bukan barang baru itulah yang nampak memperoleh aksentuasi kembali apabila kita mengikuti perkembangan teater Indonesia mutakhir, suatu masa yang secara kasar bisa ditulis dengan angka antara 1967 hingga 1973. Juga, apabila kita semua membaca beberapa naskah yang ditulis belakangan ini – yang tidak semuanya bisa dibilang menggembirakan.

Barangkali sifatnya tidak hakiki, tapi perbedaan antara aksentuasi lakon-lakon lama dengan lakon-lakon baru perlu diketengahkan di sini. Cerita "Bebasari" yang ditulis Roestam Effendi di tahun 1926 masih bisa dikaji sebelum, bahkan tanpa, naskah itu dicoba di atas pentas. Demikian pula misalnya "Sayang Ada Orang Lain" dari Utuy T. Sontani yang bertanda waktu 1954. Demikian pula komedi segar "Barabah" oleh Motinggo Boesje yang diterbitkan sebagai naskah di tahun 1961 dan dua tahun kemudian disusun menjadi sebuah novel, tanpa suatu perubahan pengutaraan yang terlampau mencolok.

Lakon-lakon mutakhir, sementara itu, sangat sulit untuk diperlakukan dengan cara yang sama.[1] Kita tak usah

[1] Sudah tentu tidak semuanya. Naskah Kuntowidjoyo, "Tidak Ada Waktu bagi Nyonya Fatma" (1972) masih ada dalam garis naskah yang dikembangkan Boesje, misalnya. Naskahnya yang terdahulu, "Rumput-rumput Danau Bento" (1967) praktis bukan untuk dipen-

hanya berbicara mengenai suatu hal yang barangkali dianggap lelucon: kemungkinan buat menyusun sebuah novel dari "Bip-Bop", atau salah-satu nomor dari "minikata" W.S. Rendra yang muncul di tahun 1968. Kita – setidaknya saya – juga bisa meragukan ini: sampai berapa lengkapkah persediaan seorang kritikus untuk membicarakan "Kapai-kapai" (1970) dari Arifin C. Noer, tanpa menghadiri salah-satu pementasannya yang disutradarai penulisnya sendiri? Terkadang saya pun tidak yakin, akan kemungkinan seorang sutradara lain dari grup teater lain yang sangat jauh dari teater Arifin untuk mementaskan "Tengul", yang naskahnya diselesaikan selama proses latihan menjelang pementasan di Pusat Kesenian Jakarta bulan November 1973. Atau ambillah "Aduh" dan "Sandiwara" dari Putu Wijaya yang memenangkan sayembara naskah drama Dewan Kesenian Jakarta 1973 (sebagai pemenang I dan pemenang harapan II). Naskah ini dengan langsung memberitahukan bahwa pengarangnya hanya menyajikan sebagian dari karya itu sendiri.

Lakonnya tidak boleh dikatakan telah mulai di situ dengan persis. Ia seperti hanya menyediakan sebuah sel telur yang menunggu dibuahi. Sadar atau tak sadar, ia mempersiapkan sebuah hubungan yang lebih erat – tapi sekaligus lebih leluasa – antara sang naskah dan horison lain setelah kesusastraan. Bahkan mungkin bisa dikatakan bahwa ia cenderung untuk melepaskan drama dari kedudukannya "hanya" sebagai bagian dari kesusastraan.[2]

Kalimat pertama, babak pertama, dalam "Aduh": "Sekelompok orang sedang melakukan kegiatan". Dalam

taskan. Kuntowidjoyo mungkin akan lebih berperan sebagai novelis. Demikian pula Arswendo Atmowiloto, yang menulis "Bayiku yang Pertama" dan "Penantang Tuhan" (1972).

[2]Drama "merupakan salah-satu bentuk kesusastraan", kata Boen S. Oemaryati. Ia bertolak dari lakon-lakon masa Pujangga Baru dan masa Jepang. *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*, Gunung Agung, Jakarta, MCMLXXI, halaman 12.

PERPUSTAKAAN
FAKULTAS SASTRA
Universitas Gadjah Mada

bagian-bagian selanjutnya tampaklah bahwa kelompok orang itu bukan sekedar satu grup yang dipasang sebagai unsur komposisi panggung. Mereka adalah para pemegang peran utama. Tapi berapa orang terdapat dalam kelompok itu tidak diperinci. Apa pula yang disebut "kegiatan" di situ tidak disebutkan. Dialog-dialog dilakukan di antara mereka, tapi tidak jelas masing-masing oleh siapa. Para pengucapnya hanya disebut "salah seorang", atau semacam kata ganti yang tak tentu, yang terkadang berubah menurut isi ucapannya atau posisinya. Dalam satu bagian di babak ini, ketika kelompok orang itu ingin lebih banyak mengetahui tentang orang sakit yang muncul ke tengah-tengah mereka dan mendadak mati, disebutkan:

IA MULAI MEMERIKSA, YANG LAIN MEMPERHATIKAN. TIBA-TIBA SEMENTARA ORANG-ORANG ITU MEMERIKSA YANG SIMPATI MENJERIT KESURUPAN. YANG MERUBUNG YANG MATI JADI PANIK. YANG KESURUPAN ITU MELONJAK-LONJAK. YANG LAIN BERUSAHA MENENANGKANNYA, TAPI IA MERONTA. TERPAKSA DILEPASKAN. IA TERUS MELONJAK SAMBIL MENARI-NARI DENGAN GERAKAN YANG ANEH. KEMUDIAN IA MENIRUKAN GERAK-GERAK YANG MATI SAMBIL MERINTIH. KELOMPOK ITU BERKUMPUL MEMPERHATIKAN KEJADIAN ITU DENGAN TENANG. KEMUDIAN IA MERINTIH-RINTIH KESAKITAN.
SEMENTARA ITU GELAP MULAI TURUN.

SALAH SEORANG: Lihat sudah gelap!

SEMUA TERSENTAK DAN PANIK

SALAH SEORANG: Cepat!
SALAH SEORANG: Cepat!
SALAH SEORANG: Ayo!
SALAH SEORANG: Cepat!
SALAH SEORANG: Ayo!
SALAH SEORANG: Ayo!
SALAH SEORANG: Ayo!
..... DAN SETERUSNYA.

"Dan seterusnya". Teks semacam ini tidak menguraikan dirinya sendiri. Ia hanya menjuruskan arah. Bangun lengkap lakon ini karenanya masih harus ditunggu terjadinya dalam perjalanan ke dan dalam pementasan. Putu Wijaya, begitu naskah berakhir, begitu ia membuka pintu bagi sutradara dan para aktor buat mewujudkan suatu kreasi teater dengan kemampuan dan kemungkinan sendiri.

Dengan beberapa perbedaan, hal yang sama berlaku bagi "Sandiwara". Di babak pertama, umpamanya, tercantum tiga percakapan sekaligus di satu tempat dan di satu saat: "Percakapan Satu", "Percakapan Dua", "Percakapan Tiga". Tapi siapa saja di antara peran-peran dalam adegan ini yang bersuara dan yang menjawab tidak ditegaskan. Putu Wijaya juga tak ada memberi instruksi bagaimana ke tiga percakapan yang berbarengan itu tidak sampai tumpang-tindih ke kuping penonton: ia berkata "ya" kepada kemerdekaan seorang sutradara yang ingin menampilkan dirinya sendiri.[3]

Cara sedemikian memang bukan cara yang umum ditempuh oleh para penulis lakon Indonesia mutakhir. Namun, dengan perkecualian seperti Kuntowidjoyo misalnya, ada persamaan kecenderungan di antara mereka: kecenderungan buat mengintimkan lakon pada totalitas teater. "Teater akan mampu menjadi dirinya sendiri kembali".

Kata-kata Antonin Artaud tiga puluh lima tahun yang lampau di Perancis ini mungkin bisa dipinjam untuk merumuskan kecenderungan tersebut, walaupun konteksnya barangkali lain dan sangat mungkin tak seorang penulis pun

[3]Maka Putu Wijaya menerima kemungkinan sutradara Umar Machdam (Studi Teater Bogor) bersikap bebas sekali terhadap naskah "Sandiwara" dalam pementasan di PKJ pertengahan Desember 1973. Ia tak setuju Syu'bah Asa mengecam ketidaksetiaan Umar Machdam pada naskah, yang sampai pada tingkat menyadur. Lihat tulisan Putu Wijaya dan Syu'bah Asa dalam *Tempo*, 29 Desember 1973, halaman 37-39.

dari para pengarang mutakhir yang mengenal atau mengingatnya. Tidak bisa dielakkan agaknya. Juga tak teramat mengejutkan. Ini adalah masa ketika kehidupan teater kita telah menerima kembali arti dari "teater primitif". Katakanlah umpamanya yang hendak ditampilkan Rendra dengan "Bip-Bop" dan "Rambate-Rate Rata". Di dalam atau di luar pengaruh "minikata" itu, tapi termasuk di dalam pola kecenderungan yang saya sebut tadi, semenjak empat atau lima tahun yang lalu orang berbicara tentang "improvisasi". Dalam pola itu pula saya kira lahirnya lakon seperti "Topeng" dari Ikranegara (1972). Atau lebih jelas lagi Graffito dari Akhudiyat, pemenang teratas sayembara tahun 1972. Lakon ini adalah lakon *non-linear*, apabila kita ingin menghindari istilah "non-thematis" yang di sini mungkin tidak tepat. Di dalamnya sosok "cerita" tidak tersusun dalam suatu alur: lakon ini hampir sepenuhnya menyarankan permainan dalam suasana dan dengan suasana. Ia bergerak dalam semacam kaleidoskop dari surprais-surprais, seperti yang sebelumnya ditampilkan Arifin C. Noer dengan "Kapai-kapai" (dan kemudian juga dengan "Sumur Tanpa Dasar" serta "Tengul"). Permainan dan gerak itu pada dasarnya menuntut untuk dialami, sebelum – dan mungkin tanpa – diformulasikan. Dengan kata lain, menuntut untuk menjadi lebih dari sekedar peristiwa verbal. Saya kira juga demikian tuntutan yang terkandung dalam "Seh Siti Jenar" dari Vredi Kastam Marta, pemenang ke-3 sayembara tahun 1973. Memang, dalam naskah ini masih terasa usaha mencari efek, dengan dialog-dialog yang sering berkelok ke arah perhiasan liris untuk dirinya. Atau, kalau tidak, agak angker dengan ungkapan-ungkapan permenungan yang memberat. Namun tampak benar keinginan pengarang buat menumbuhkan proses puisi di atas pentas. Keinginan untuk menampilkan teater sebagai tubuh puisi seperti ini pernah tercapai dengan lengkap dalam "Kereta Kencana", yang merupakan saduran Rendra atas "Les Chaises Ionesco".

Di sini kiranya perlu ditunjukkan betapa bedanya keinginan itu dengan kemungkinan yang tersedia dalam beberapa drama bersajak Indonesia: "Bebasari" dari Roestam Effendi, "Bangsacara dan Ragapadmi" dari Ajirabas (nama samaran W.J.S. Purwadarminta; ditulis sebelum perang), dan "Prabu dan Puteri" dari Mh. Rustandi Kartakusuma (1950). Lakon-lakon ini, terutama secara jelas lakon yang saya sebut terakhir, pada hakikatnya rangkaian formulasi fikiran dalam bentuk sajak. Pada dasarnya mereka hanya memasang puisi, pada kata-kata. Puisi di luar kata-kata, puisi dalam keheningan pentas beberapa detik, puisi dalam *mimos:* itu bukanlah hal yang esensiil bagi mereka. Ambisi mereka lebih bersifat literer. Ambisi lakon-lakon mutakhir, sementara itu, umumnya ialah ke arah teater-puisi yang utuh.

Di situlah saya kira terletak kesulitan kita untuk mendekati beberapa lakon tersebut dengan pendekatan seorang kritikus sastra, dalam suatu pembicaraan tentang "naskah-naskah", dengan kesiapsiagaan seorang pengintai di garis depan. Di situlah saya kira kesulitan seorang Mh. Rustandi Kartakusuma. Dengan membaca tamat hanya satu naskah, seperti diakuinya sendiri, ia mengumumkan keputusan macam begini: "Drama kontemporer Indonesia tidak bisa dimengerti/dinikmati". Serangkaian dengan itu ia berbicara tentang "kegelapan" dan "obskurantisma" yang menurut pendapatnya merupakan "suatu segi obskurantisma sastra kita sejak Chairil Anwar".[4]

Kegelapan dan "obskurantisma"? Saya tak teramat berkeberatan bila dengan mengatakan demikian Rustandi

[4] Dari pokok-pokok fikirannya untuk diskusi di Teater Arena PKJ, 30 Desember 1973: "Sastra tanpa Kebanggaan Nasional" (stensilan). Diskusi yang diselenggarakan Komite Sastra Dewan Kesenian Jakarta ini dimaksudkan membicarakan naskah-naskah pemenang sayembara penulisan drama DKJ 1972 & 1973. Tanggapan saya sebagai pembanding dalam diskusi itu saya kembangkan menjadi tulisan ini.

bermaksud untuk menghardik. Tapi agaknya cukup kuat alasan buat mempersoalkan kenyataan yang bukan mustahil ini: ia telah membaca naskah lakon dari tahun 1972-1973 sebagaimana ia membaca naskah lakon dari tahun 1950-an.

Saya tidak bermaksud mengatakan bahwa naskah lakon dari tahun 1950-an dengan sendirinya tidak berharga lagi dewasa ini untuk referensi. Di sini juga tak layak dipersoalkan adakah Mh. Rustandi Kartakusuma ketinggalan zaman. Saya pun tak menganggap bahwa pendirian seorang kritikus harus berubah karena perubahan selera umum. Bagaimanapun juga perlu kiranya difikirkan – di sela-sela pembicaraan ini – kesulitan-kesulitan seorang kritikus, dalam sastra ataupun teater, untuk membicarakan suatu karya tanpa ia mengikuti secara kontinu, dari waktu ke waktu, proses perkembangan yang kemudian melahirkan karya itu. Yang saya maksud bukanlah dengan sendirinya perkembangan si pencipta: pertambahan usianya, perubahan gayanya dan lain-lain dalam hubungan itu. Hal itu mungkin sangat sukar dalam membicarakan karya pertama atau seorang pengarang yang muncul tiba-tiba. Yang saya maksud meliputi juga perkembangan dalam kehidupan kesenian di mana si pencipta mengambil peran, baik sebagai pelopor ataupun sebagai penerus yang mungkin juga pembuntut. Dengan pandangan itulah bagi saya tak ada kritik yang meyakinkan di luar proses. Bagi saya kritik sastra atau teater Indonesia harus berdasar pada dan cukup persepsi tentang sejarah sastra dan teater Indonesia sendiri. Kritik adalah kritik-dengan perspektif. Karya sastra atau teater, yang orisinil maupun yang tumbuh secara langsung oleh suatu pengaruh, betapa pun juga bukan sesuatu yang dipungut dari curahan hujan mendadak. Saya ragu adakah Rustandi cukup siap untuk menulis kritik yang semacam itu. Ia membaca "Aduh" dengan pra-anggapan yang sama seperti ia membaca "Bunga Merah yang Merah Semua, Bunga Putih yang Putih

Semua" (judul panjang untuk dramanya sendiri, 1961). Dan, sekaligus bersama itu, ia membaca naskah Putu Wijaya dengan ancang-ancang pendirian bahwa anak muda itu telah melakukan loncatan maut ke dalam teater absurd. Kesimpulan-kesimpulannya menunjukkan itu:

> Drama "Aduh, aduh, aduh, aduh, aduh", Putu Wijaya:
> – tidak ada daya ucap: dialog bertele-tele, meskipun kadang-kadang hidup karena *colloquial* benar.
> – tidak ada *densite dramatique*, datar menjemukan kecuali satu adegan (dekat akhir).
> – psikologi mau dipersetan, tapi menyelinap kembali sedikit-sedikit (klandestin). Kacau: tokoh bertukar. Salah, illogis, tanpa dimensi metafisika.
> – teknik drama tidak dikuasainya.
> – absurdita utama: mayat memberat. (Bagi orang Bali tidak absurd).
> – peristiwa susul-menyusul tanpa banyak *necessite interieure*.

Enam belas tahun yang lalu Mh. Rustandi Kartakusuma mengatakan bahwa seorang pembaca drama harus "menganalisa sendiri" apa yang dibacanya.[5] Biarlah saya percaya bahwa enam belas tahun kemudian, di saat ia membaca "Aduh", ia masih berpendirian demikian. Tapi sebagaimana ia dulu hanya berbicara tentang keharusan "menganalisa" dan tidak tentang imajinasi, sekarang pun nampak bahwa kesiagaan analisanya mengatasi, bahkan menjepit, imajinasinya. Dan imajinasi itu bukan saja imajinasi yang terasa

[5]Satu alinea dari "kemudian Terciptalah Drama", *Kisah*, No. 3 Th. V, Maret 1957, halaman 25 (ruangan Persada): "Di dalam drama pembaca berdiri sendiri, ia harus berfikir sendiri. Sedangkan di dalam roman tangannya dibimbing pengarang yang menunjuk-nunjuk menerangkan seperti pemimpin turis yang sedang bertugas" (ejaan diubah).

tak segar lagi sudah, tapi juga yang telah terlanjur terbiasa bergerak pada dataran yang dibentuk oleh naskah-naskah yang "selesai-sebelum-teater". Demikianlah ia tidak melihat "Aduh" lebih merupakan naskah seorang sutradara daripada naskah seorang pembaca. Ia tidak melihat bahwa penciptaan teater yang dikehendaki di situ harus dikembalikan kepada arti penciptaan yang asasi: tatkala seorang sutradara memberi bentuk, mengembalikan kesatuan, mengungkapkan suatu gaya – kepada lintasan pelbagai gerak dan suara, kata dan fikiran, perasaan hati dan hal ihwal.

Sang naskah adalah kerangka suatu situasi, bukan cerita tentang situasi. Kita, terutama apabila kita telah berada di tepi pentas dan punya dorongan besar buat memberi wujud lakon itu di sana, akan tahu apa yang diminta. Dalam kerangka situasi itulah diharapkan respons: mengubah suatu proses dengan tempo, kepekatan dramatik, dan juga kontinuitas. Saya kira tidak ada yang luar biasa baru di sini. Yang mungkin bisa dikemukakan, karena tak dilihat oleh Rustandi, ialah hubungan yang jelas antara lakon Putu Wijaya dengan beberapa nomor "minikata" Rendra: kerangka-kerangka situasi yang pada mulanya ialah sebagian *metode* latihan buat kepekaan dan kreativitas aktor. Hanya, tentu saja, Putu Wijaya telah mengembangkan dasar itu menjadi sebuah lakon pendek.[6]

Oleh sebab itulah lakon ini pada dasarnya sesuatu yang bersahaja. Ia tidak bermaksud menggayuh suatu "dimensi metafisik", apabila dimensi itu adalah sesuatu yang harus mirip rahasia agung, kejauhan langit di balik bulan, dan bu-

[6] "Aduh", ditulis antara 1970-1973, pernah dicoba dalam latihan grup Teater Mandiri (d.b.p. Putu Wijaya sendiri) yang sebagian besar terdiri dari orang-orang baru dalam teater, ketika grup ini mendapat kesempatan bermain untuk acara TVRI Pusat. Putu Wijaya bergabung dalam Bengkel Teater W.S. Rendra di tahun 1967, dan kecuali sebagai aktor (a.l. dalam "Bip-Bop") juga membuat beberapa nomor "improvisasi" teater "minikata".

kan suatu hal yang bisa dimaknakan oleh peristiwa sepele. Dilihat dari perkembangan Putu Wijaya sendiri, kebersahajaan "Aduh" adalah suatu pemantapan ekspresi serta kehendak: ia tak lagi mengasyiki suasana teatral yang menguasai "Bila Malam Bertambah Malam", sebuah naskah yang ditulisnya di tahun 1965 dan terbit sebagai novel di tahun 1971. Ia tidak lagi ingin melibatkan pentas ke dalam alur yang majemuk serta percakapan berkepanjangan yang "literer", seperti yang ia lakukan dalam "Lautan Bernyanyi" (1967). "Aduh" tumbuh dari pengalaman teater yang konkrit.

Pengalaman seperti itulah – dengan pentas, dengan kelompok dalam latihan dan pemanggungan, dengan publik – yang membedakan riwayat pertumbuhan lakon-lakon mutakhir dari lakon-lakon Indonesia sebelumnya.

Para penulis naskah di masa lampau lebih merupakan orang-orang sastra daripada orang-orang teater. Tentu saja yang saya maksudkan ialah mereka yang di luar (atau sesudah) "Dardanella" dan Andjar Asmara, dengan Usmar Ismail sebagai perkecualian. Sebab Sanusi Pane, Utuy T. Sontani, Sitor Situmorang, Mh. Rustandi Kartakusuma: mereka mungkin pernah atau sering menonton tonil, banyak membaca naskah dan teori penulisan lakon, pandai pula membuat resensi pementasan, akan tetapi tidak pernah secara intim terlibat dalam proses penjadian teater yang sebenarnya. Mereka tidak pernah ingin mengkhususkan dunia penciptaan mereka dalam penyutradaraan mempunyai atau menjadi bagian dari suatu grup teater yang boleh dibilang tetap. Mereka tak memiliki kemungkinan seperti yang dimiliki W.S. Rendra, Arifin C. Noer dan Putu Wijaya. Ke tiga orang ini, yang masing-masing mempunyai grup yang selalu siap, seperti halnya Andjar Asmara di tahun 1930-an, dapat mengolah sebuah naskah bagian demi bagian dengan mencobanya pada serangkaian latihan grup, sebelum naskah itu diputuskan untuk diumumkan. Di atas saya telah menye-

butkan bagaimana "Tengul" diselesaikan. Untuk "Kapai-kapai", sebuah lakon yang saya anggap terbagus setidak-tidaknya dalam masa sebelum 1973, Arifin C. Noer antara lain mengambil pengalaman "Mega, Mega" (1967) sebagaimana terjadi di atas panggung. Bahkan orang bisa mencatat bahwa tokoh-tokoh utama dalam lakonnya sebagian penting dibangun dari kecenderungan Arifin sebagai aktor. Sementara itu, kehidupan dalam kegiatan teater dengan grup-grup yang terpelihara kontinuitasnya menyebabkan lakon-lakon mutakhir ditulis dengan niat diproduksikan sesegera mungkin. Para penulis seperti Sitor Situmorang atau Rustandi Kartakusuma saya kira tak bisa memiliki niat seperti itu. Tak mengherankan bila mereka hanya cukup puas dengan penerbitan dan satu dua resensi naskah yang pada akhirnya ditulis orang. Dan juga tak mengherankan bila mereka terus-menerus menghasilkan cerita-cerita yang kemudian cuma terdampar sebagai "*closet* drama" – dengan nasib penghabisan di antara buku-buku loakan.

Mereka tak punya pengalaman yang lebih dari itu. Referensi mereka, sebagaimana kita lihat pada Rustandi, tak pernah pada panggung, hanya pada bacaan – dari luar negeri.[7]

Referensi yang sedemikian itulah yang juga menyebabkan Rustandi mengkait-kaitkan "Aduh" dengan "absurdita". Ia nampaknya melihat persoalan mayat yang memberat dalam lakon itu seakan-akan transplantasi dari persoalan mayat yang kian memanjang dan akhirnya memenuhi ruang dalam "Amedee, ou Comment s'en debarrasser" Eugene Ionesco. Tidak bisa lain. Rustandi sejak mula-mula telah ber-

[7]Lakon "Bunga Merah" oleh penulisnya sendiri dinyatakan sebagai pelaksanaan prinsip drama Anton Cekhov. Lihat *Indonesia*, No. 7 Th. IX. Juli 1958 dan No. 8 Th. IX, Agustus 1958. Diterbitkan kembali dalam bentuk buku: *Merah Semua dan Putih Semua*. Balai Pustaka, 1961. Tentang *"closed drama"*, lihat Rosihan Anwar, "Sitor Situmorang Menulis Closed – Drama", *Siasat*, 26 Maret 1953. Sebuah resensi atas naskah "Jalan Mutiara", drama 6 babak.

tolak dari pernyataan, bahwa "drama kontemporer Indonesia adalah tiruan Ionesco" — pernyataan yang kemudian dengan begitu saja dikuncinya dengan semacam tanda seru dan titik besar. Tapi logika Rustandi adalah logika yang panas. Kesimpulan-kesimpulannya hipotetis. Dan agaknya ia enggan untuk menjadi lebih benar dari hanya itu. Berdasar pada satu naskah saja (yang tamat dibacanya dengan imajinasi yang terbatas), ia mencoba mengungkapkan suatu kesan umum yang dibentuknya sendiri dari posisi yang telah lama ia ambil. Ucapannya bahwa "drama kontemporer Indonesia hanya tiruan", sebagaimana "sastra Indonesia adalah sastra tiruan", merupakan lanjutan dan ulangan belaka dari dakwaannya enambelas tahun yang lampau.

Di tahun 1957 ia menyebut kesusastraan modern Indonesia sebagai *mestiezenlitteratuur*.[8]

Dengan kata lain, ia cuma memperpanjang telunjuknya sendiri. Hanya saja, telunjuk yang menuding itu agak terlampau tegang dan gemetar, hingga arah yang ditunjukkannya tidak jelas dan sasarannya tidak bisa persis. Rustandi mempergunakan istilah "tiruan" (juga "plagiat" dan "jiplakan") untuk menistakan bab-bab yang tak disukainya dalam kesusastraan Indonesia. Tapi nampak, betapa ia sebenarnya tidak bicara dengan terang.

Barangkali padanya memang tak cukup ada rasa proporsi. Barangkali soalnya cuma karena ia tidak mempunyai metode kritik yang matang untuk menelaah hubungan antara pelbagai hasil sastra atau teater. Dan barangkali juga karena ia begitu mengejan untuk memutlakkan suatu kenyataan yang bisa nisbi sifatnya: orisinalitas.

[8]Lihat dua bagian dari rangkaian tulisannya tentang "Ciliwung" (lambang bagi Jakarta, sebagai gelanggang kehidupan kebudayaan, warisan zaman dan kenyataan ilmu bumi) dalam *Siasat*, 25 September dan 11 Desember 1957: "Indo-nisasi Ciliwung: Kesusastraan Indonesia Modern *Mestiezenlitteratuur*".

Yang terlihat oleh saya ialah bahwa paling sedikit separuh dari pernyataan-pernyataannya hanyalah hasil suatu fantasi yang ekstrim. "Absurdita" yang disangkanya merupakan kehendak lakon Putu Wijaya, begitu juga "peniruan Ionesco" yang ia katakan sebagai gambaran umum teater mutakhir, pada hakikatnya cuma ada di kepalanya. Mh. Rustandi Kartakusuma ingin menghajar setan, tapi setan itu — *diabolus ex machina* — sebenarnya sebuah ilusi.

Bukan maksud saya di sini untuk mengingkari, bahwa Ionesco tidak dikenal dan tidak mempunyai pengaruh dalam pertumbuhan teater Indonesia masa kini. Jim Lim (kini: Jim Adilimas), yang sekarang hidup di Paris sebagai aktor, pernah mementaskan Rhinoceros di Bandung sebelum 1965.

Ia kemudian menyadur "La Cantatrice Chauve" ke dalam "Biduanita Botak". Saya telah menyebutkan hubungan "Kereta Kencara" Rendra dengan "Les Chaises". Dua tahun yang lalu Teater Kecil mementaskan "Raja Mati" dengan aktor Chaerul Umam dan sebelumnya Arifin C. Noer membawakan "La Lecon" yang disalin menjadi "Mata Pelajaran". Barangkali Ionesco, melihat jumlah lakonnya yang dikenal di sini, telah menyaingi Shakespeare dan Cekhov di Indonesia. Tak terlampau mengherankan apabila pengaruh tokoh teater *absurd* yang paling banyak bicara ini punya jejaknya dalam teater kita. Sebagai tanda pertama perlu disebut "Taman" (1961) dari Iwan Simatupang. Mungkin Ionesco sampai ke dalamnya melalui Edward Albee, mungkin pula lebih langsung. Bagaimanapun jalannya, "Taman" menampilkan bayang-bayang "tragedi bahasa" serta macetnya dialog antar-manusia seperti yang diwujudkan oleh teater *absurd*, khususnya oleh "La Cantatrice Chauve". Begitu tegas bayang-bayang itu, hingga sinyalemen Rustandi Kartakusuma tentang peniruan barangkali mendekati kebenaran dalam hal lakon Iwan Simatupang ini, yang saya anggap terbaik dari tangannya. Suasana yang terhidang di

sana asing bagi saya: perjumpaan – dan bukan pertemuan – antara pelbagai orang yang iseng, atau kesepian, atau ganjil, dalam sebuah taman kota, tak pernah dapat saya bayangkan dengan latar Indonesia. Namun "Taman" bagaimanapun hanyalah suatu bekas tebal yang cuma sementara melintas dalam sejarah hinggapnya pengaruh Ionesco di sini, baik pada Iwan Simatupang sendiri maupun pada yang lain-lain. Di tahun 1968 W.S. Rendra pulang kembali dari New York. Ia menyajikan nomor-nomor improvisasinya, antara lain "Bip-Bop".

Muncul dengan itu di Balai Budaya dan juga di TVRI, Rendra membingungkan dan membikin marah orang. Saya teringat bagaimana pementasan di ruangan Balai Budaya itu, yang antara lain dihadiri sejumlah tamu dari Singapura. Sebagian dari mereka, nampaknya pejabat dan pedagang, bersungut-sungut atau melongo sopan.

Seorang dari mereka – sarjana sastra lulusan Universitas Indonesia – menggelembungkan pipinya yang gemuk dan bertanya lirih tapi jengkel: "Apa ini? Apa ini?" Saya tak menjawab. Sebagian mungkin karena pertanyaan itu diucapkan dalam bahasa Indonesia yang aneh dan berludah. Sebagian lagi karena saya memang tak bisa menjawabnya. Kebanyakan dari nomor-nomor yang disajikan Bengkel Teater malam itu tak komunikatif bagi saya, terutama yang dikerjakan Bakdi Sumanto – yang nampaknya hanya carut-marut kasar. Betapa pun, "Bip-Bop" cukup mempesonakan. Paling sedikit, harga dari nomor-nomor improvisasi Rendra diangkat dari situ, di samping dari "Rambate-Rate Rata" yang pernah dipentaskannya di Bandung dan kemudian di tepi Laut Selatan, di Parangtritis, Yogya. Rendra menumbuhkan apa yang mulanya hanya dimaksudkan buat metode latihan menjadi teater tersendiri. Ia mengekspresikan suatu "isi" dalam imaji-imaji, yang dibangun dalam suasana, dengan gerak, bunyi, mungkin pula nyanyi, keheningan, dan bisa juga anasir asli dari alam: pasir, laut, angin dan cahaya.

Bahasanya justru sedikit kata-kata, melintasi dan mengatasi kata-kata. Karena inilah Arifin C. Noer menamakan apa yang dipertunjukkan Rendra sebagai "teater primitif". Ia menunjukkan asosiasinya dengan teater "dalam bentuknya yang pertama", di mana secara serempak terdapat unsur-unsur seni-tari, seni-musik dan lain-lain yang masih sangat murni dan sederhana. Teater primitif semacam itu mempergunakan "bahasa sunyi". Ia mengemukakan sesuatu yang "tak lengkap apabila hanya ditangkap secara auditif semata atau hanya secara visual semata". Dari sini Arifin menunjukkan paralelisme antara ide teater Rendra dalam nomor-nomor improvisasi itu dengan ide teater Ionesco. "Ionesco pernah mengatakan bahwa ia sedang mencoba menciptakan teater primitif, mengembalikan teater kepada kemurniannya dan membebaskannya dari tirani kesusastraan dan amanat-amanat".[9]

Meskipun demikian, tidak begitu gampang sebenarnya mengetahui pengaruh langsung Ionesco pada Rendra.[10] Rendra sendiri selalu cenderung untuk mengelakkan pembicaraan tentang pengaruh orang lain dalam karya-karyanya, khususnya bila orang lain itu adalah juga orang teater. Bagaimanapun juga, kemungkinan-kemungkinan yang telah ditunjukkan oleh "teater primitif" Rendra menjadi lebih nampak, bersamaan dengan makin dikenalnya kemungkinan-kemungkinan yang dibukakan teater absurd melalui beberapa pementasan di Indonesia, termasuk "Menantikan Godot" (di Jakarta, 1969). Teater mutakhir Indonesia semenjak itu melihat pintu terbuka lebih luas ke arah pembe-

[9]Resensi Arifin C. Noer itu dimuat dalam *Mingguan Angkatan Bersenjata* nomor minggu ke-2, Mei 1968.

[10]Subagio Sastrowardoyo misalnya lebih melihat adanya pengaruh dari seniman-seniman di Greenwich Village, New York, pada "Bip-Bop". Subagio juga menyebut hubungannya dengan teater absurd dan Artaud, tanpa menyebut Ionesco. *Bakat Alam dan Intelektualisme*, Pustaka Jaya, Jakarta, 1971, halaman 82-83.

basan dari "tirani kesusastraan dan amanat-amanat" dan ke arah teater dalam "kemurniannya" sebagai teater. Saya menamakan nomor-nomor improvisasi Rendra sebagai "teater minikata". Bagi saya ia adalah suatu upaya dari penyadaran akan keterbatasan dunia verbal – sebuah kehendak puisi untuk menghindarkan diri dari kecerewetan kata-kata dan sedapat mungkin langsung menggambarkan suatu situasi.[11]

Dan meskipun kemudian Rendra dan Bengkel Teaternya tidak meneruskan diri dengan nomor-nomor improvisasi – suatu hal yang bisa membosankan dan buntu seandainya diteruskan – tapi dalam *Barzanji* (1970), umpamanya ia justru memberi aksentuasi lebih lanjut semangat teater sebagai teater. Berdasarkan terjemahan Syu'bah Asa atas kasidah-kasidah yang biasa dilagukan dalam kesenian rakyat di kalangan pemeluk Islam, sosok *Barzanji* yang sebenarnya tidak terletak dalam rangkaian kalimat-kalimatnya. Sosok itu ada dalam totalitas yang terbangun dengan unsur-unsur lagu, komposisi grup, gerak dan warna-warna dalam pentas.

Namun lebih penting lagi ialah kemungkinan yang ditunjukkan *Kasidah Barzanji:* kemungkinan untuk dengan wajar memungut dinamika yang terdapat dalam tradisi lisan rakyat, dan menjadikannya integral dengan keseluruhan lakon. Hal semacam itu agaknya tak mungkin terjadi – dan tak pernah terjadi – dalam teater Indonesia di waktu-waktu yang terdahulu. Tendensi dasar yang diletakkan pertama kali oleh para pengarang di tahun 1930-an telah menyebabkan sandiwara enggan bersikap "urakan", suatu sikap yang

[11] Dami N. Toda tak menyetujui penamaan "mini-kata". Ia menyebut teater Rendra "Teater Puisi". *Sinar Harapan*, 24 Desember 1973, halaman VII. Saya juga menyebut "Bip-Bop" sebuah puisi, terlepas dari soal berhasil atau tidak (dalam "Mengapa Minikata?", *Kompas*, 28 Juni 1969, halaman V dan VI). Tapi kekhususan nomor-nomor improvisasi itu terletak dalam hal minimalnya kata-kata yang dipakai, sementara orang bisa saja menyebut "Bebasari" atau "Sangkuriang *(libretto* Utuy T. Sontani) sebagai "teater puisi" juga.

menurut Rendra tercermin dalam teater rakyat ludruk. Orientasi dan referensi Sanusi Pane adalah kebudayaan tinggi. "Air Langga" (1928) dan "Eenzame Garoedavlucht" (1930) ditulisnya dalam bahasa Belanda yang mendongak ke atas. Temanya mencerminkan kenangan kepada suatu lingkungan kebudayaan yang adiluhung, yang juga kita dapatkan pada "Sandhyakala ning Majapahit" (1933) serta "Kertajaya" (1932). Begitu pula "Ken Arok dan Ken Dedes" (1928) dari Muh. Yamin, yang kemudian menulis "Kalau Dewi Tara Sudah Berkata" (1937). Begitu pula "Bebasari". Setidaknya, drama yang mempergunakan beberapa unsur dari cerita rakyat ini (misalnya nama "Rahwana" buat si angkara murka, juga pertemuan pertama antara sang pangeran dan sang putri melalui mimpi) menunjukkan sikap yang sama sebagaimana lakon-lakon Sanusi Pane dan Yamin: dialognya bersifat "susastra", aksennya mengarah ke penampilan histrionik, arenanya terlalu sempit untuk spontanitas.

Sandiwara-sandiwara yang ditulis dan dipanggungkan di masa Jepang dan sesudah kemerdekaan juga pada dasarnya meneruskan tendensi dasar tahun 1930-an itu. Tentu, latar dan tokoh telah diturunkan dari ketinggian takhta dan mahkota. Usmar Ismail, Utuy T. Sontani dan lain-lain sampai dengan Kirdjomulyo atau Nasyah Jamin, telah melakukan semacam *embourgeoisement* para tokoh lakon mereka. Agam Wispi, dari LEKRA, menampilkan para jembel dalam "Gerbong". Tapi seperti halnya "Rt-00/RW-00" Iwan Simatupang yang bercerita tentang para gelandangan di bawah jembatan, sandiwara-sandiwara itu tetap dalam tradisi teater yang tertib. Maksud saya, mereka tetap tidak menumbuhkan diri dan dipengaruhi oleh bentuk-bentuk teater rakyat yang hidup di pinggiran. Mereka masih merupakan teater "orang sekolahan".

Setelah Rendra, agaknya Arifin C. Noer, yang ke luar dari lingkaran itu. Tidak sepenuhnya. "Kapai-kapai" adalah suatu persenyawaan antara disiplin artistik teater "orang

sekolahan" dengan unsur-unsur dinamis dari lenong. Ia adalah puisi liris yang ternyata bisa memungut stambul. Simbolik kental di dalamnya tak terganggu oleh dialog "urakan" yang antara lain berbunyi seperti iklan obat di radio. Arifin mempermainkan *sense* dan *non-sense* – terkadang dengan terlalu pintar dan terlalu sadar. Melalui Ionesco, sekaligus melalui lenong dan keroncong Betawi, ia menemukan banyak variasi untuk teater, yang baginya sering sama artinya dengan sajak panjang. Saya kutip satu potong dari adegan ke-8, bagian pertama "Kapai-kapai". Abu, si pelayan kantor yang melarat dan tertindas, yang sepanjang hidupnya digoda mimpi yang mustahil, berhenti bertengkar dengan istrinya. Iyem mengaku bunting. Mereka berdamai:

Ke duanya menari sambil menyanyi

Iyem: *Pepaya bunting isinya setan*
Dimakan dukun dari Sumedang
Perut aye bunting isinya intan
Ditimang sayang anak disayang

Abu : *Pohon pisang tidak berduri*
Pagar disusun oleh rembulan
Mohon abang lahir si putri
Biar disayang setiap kenalan

Iyemku. Iyemku.

Iyem : *Abuku. Abuku.*

Ke duanya berpelukan.

Yang tragis susup-menyusup dengan yang komis, yang sungguh-sungguh dan yang bermain-main tampil berbareng dalam satu moment hidup yang sama. Saya tidak tahu bagaimana seorang dari Jerman, misalnya, dapat merasakan itu secara langsung dengan membaca "Kapai-kapai". Memang,

lakon ini diterjemahkan dan dipentaskan di Melbourne kira-kira dua tahun yang lalu. Tapi Harry Aveling, penerjemahnya, kemudian menyebut "Kapai-kapai" sebagai salah-satu hasil seni mutakhir Indonesia yang sukar difahami, "kalau kita belum biasa dengan latar-belakang sosio-budaya karya itu".[12] Bisa saya bayangkan para penonton Australia yang terbengong-bengong. Mereka mungkin menganggapnya suatu teater eksotis, mungkin juga: *absurd*....".

Di Jakarta. Mh. Rustandi Kartakusuma menganggap "Tengul" "sok *absurd*". Barangkali bisa dimengerti. Dengan struktur yang lebih cair dari "Kapai-kapai" – dan oleh sebab itu agak kurang pas di sana-sini – Arifin lebih memainkan kebebasan dalam lakon ini. Di atas itu muncul semacam mosaik pelbagai unsur, sebagian besar mengandung warna lokal. Tengul mengkonkritkan kehadiran sang Nasib di sela-sela orang-orang yang menyembah Lotere.

Sang Nasib mengalahkan mereka. Sang Nasib mengalahkan Korep, yang sebagaimana halnya Abu dalam "Kapai-kapai", seorang melarat dan lemah. Dibujuk oleh tiga demit, Korep bersedia dibawa ke hadapan Embah yang cantik, untuk mendapatkan kekayaan dengan syarat yang lazim kita dengar dalam cerita "takhayul" di Jawa: menyerahkan jiwa orang terdekat secara periodik. Dalam hal Korep, yang harus diserahkannya ialah jiwa wanita-wanita yang jadi istrinya. Maka kekayaan bertambah, istri-istri lama mati untuk segera diganti istri-istri baru. Dalam proses itu cinta nyaris

[12] Dari "Beberapa Faset Perkembangan Sastra Modern di Afrika, Malaysia dan Indonesia", *Dewan Bahasa* (Kuala Lumpur), Oktober 1973, halaman 458. Aveling menghubungkan "Kapai-kapai" dengan "latar-belakang Jawa". Saya kira anasir seni rakyat Betawi justru lebih tampak. Sampiran pantun dalam nyanyian yang dikutip di atas (kalimat-kalimat *nonsens)* mirip lagu-lagu Gambang Kromong. Di tahun 1968 Arifin mementaskan "Pemburu Perkasa" Wolf Mankowits dengan gaya lenong.

kering, juga ketulusan, kehangatan dan rasa kehilangan. Dengan kata lain: Korep hampir kehilangan hidup itu sendiri, sampai suatu ketika ia mengawini seorang wanita yang membawa kembali rasa hidup – justru pada saat kematian dihadapi dengan sikap riang, abai dan kekanak-kanakan. "Tengul" sebenarnya berakhir sebagai kisah ketika Korep memilih untuk kembali miskin dan memutuskan kontraknya dengan Embah.

Saya mencoba meringkaskan lakon itu, sekedar untuk menunjukkan bahwa ceritanya sebenarnya konvensional. Tapi mungkin saya lebih beruntung dari Rustandi dalam berhubungan dengan "Tengul": tokoh Embah cantik misalnya mirip Den Ayu Lanjar yang memerintah kerajaan orang halus di laut dan pantai utara Jawa Tengah – menurut kepercayaan di desa masa kecil saya. Saya tak tahu adakah Arifin juga punya kenangan yang mirip; ia berasal dari daerah pesisir utara Jawa agak lebih ke barat. Tentu, cerita tentang orang yang menjadi kaya mendadak karena bantuan setan cukup dikenal di mana-mana dengan pelbagai variasinya, bahkan mungkin juga di Barat di masa lampau. Hanya saja, keintiman kita kepadanya, pergaulan kita untuk percaya atau tak percaya, keasyikan kita akan kegaiban yang setengah menakutkan setengah mempesonakan itu – semua agaknya tergantung pada dunia pengalaman yang lebih khusus. "Tengul" membangkitkan kembali itu. Ia juga membangkitkan kembali kenangan kepada suasana sekitar lima tahun yang lalu, ketika perjudian Hwa-Hwe membikin kranjingan penduduk Jakarta: suasana yang mirip kesurupan massal, menjelang tengah malam, sewaktu beribu-ribu orang menunggu di sekitar tempat sang bandar, dengan harap-harap cemas menantikan keputusan taypak. Siapa yang pernah mengalami itu akan memahami, bahwa kenyataan itu sendiri *absurd*. Sama *absurd*-nya dengan dorongan buat menebak lotere berdasarkan "kode buntut" – yang entah mengapa dianggap terdapat pada hampir setiap hal, sebagai

isyarat sang Nasib. Tapi betapa pun ganjil dan gilanya perkara itu bagi akal yang lurus, ia ada dan hidup di sekitar kita sehari-hari di Indonesia. Setidaknya dewasa ini. Maka dalam banyak hal absurditas "Tengul" – kalau kita memang hendak berbicara tentang itu – sebenarnya diangkat dari kenyataan sehari-hari. Di sinilah lakon itu berbeda dengan "Rhinoceros" misalnya. Dalam "Rhinoceros", Ionesco bercerita tentang metamorfosa masyarakat manusia menjadi masyarakat badak, untuk menggambarkan kekuasaan Nazi dan "histeria kolektif".[13]

Dengan demikian gambaran itu dilahirkan, oleh sebuah fantasi yang aktif, berdasarkan sebuah ide. Niatan simbolis ini bertolak dari sesuatu yang abstrak. "Tengul" sementara itu bertolak dari yang konkrit. Ia mengandung kecenderungan realisme: ia adalah semacam "realisme".

Itulah sebabnya barangkali para penonton dalam "Tengul" tak merasa disodori tokoh-tokoh dramatis yang aneh. Tokoh-tokoh seperti itu hadir di pusat perhatian dalam "Tali-Tali" N. Riantiarno.[14] Keanehan tiga peran demit "Tengul" hampir sepenuhnya komis.

Mereka tampil seperti para punakawan dalam wayang. Dengan demikian, mereka dekat dan intim dalam kesadaran kita. Paling sedikit secara langsung mereka merupakan bagian dari kenyataan yang tersimpan dalam gudang pengalaman kita, tokoh-tokoh yang tak sulit dikenali. Saya telah

[13]Menurut Ionesco sendiri. Lihat "Notes et contre-notes", kumpulan komentarnya. Gallimard, 1966, halaman 277-278. Mungkin itu juga maksud Jim Adilimas ketika ia mementaskan "Rhinoceros" di sini dalam masa Soekarno — zaman rapat umum dan baris-berbaris.

[14]Pemenang Harapan ke-3, sayembara 1973. Di dalamnya ada tokoh seperti Togop Apu, yang melukai jari dan mengisap darah sebagai bayaran dari "murid"-nya yang bernama Sabordi. Sampai berapa jauh tokoh-tokoh lakon yang bersuasana apokaliptis ini bersifat simbolis, bagi saya gelap. Mungkin ini contoh "obskurantisme" — yang ditolong oleh bahasa yang bagus.

mengatakan di atas bahwa pengalaman itu khusus sifatnya. Ia bukan sumber referensi yang universal. Ambillah bagian ini dari "Tengul": ketika lagu gumam terdengar dari kelompok orang yang duduk tertib di dekat sang bandar lotere sambil merunduk. Bagi orang yang tak pernah mendengar *wiridan* dibaca di surau-surau dan kuburan di Jawa, lagu yang digumamkan sambil bergoyang-goyang itu barangkali tak akan memberi efek apa-apa selain sebagai semacam ilustrasi bunyi yang bagus. Sebab hanya dalam pertautannya dengan nada *wiridan* saja suara itu menampakkan dimensi lebih: ia menjadi lebih suram dan sekaligus lebih lucu. Ia lebih terasa sebagai unsur ritus dan kekhusukan, yang berlangsung pada tempat yang tak galib. Berbarengan dengan itu, ia adalah sebagian dari tata simbolis yang disusun Arifin: ia merepresentasikan kepasrahan massal kepada sang Nasib yang memperlihatkan kekuasaannya melalui candu dan agama baru, bernama lotere. Tentu saja ada humor dalam lambang seperti itu, walaupun agak pahit.

Dalam banyak hal, humor dan asosiasi-asosiasi yang di permainkan Arifin bersifat lokal. Bahkan mungkin temporer. Ucapan "Salam Kompak Selalu!" misalnya, barangkali tak akan mendapatkan respon penonton sama sekali, apabila "Tengul" dipentaskan, katakanlah, di Kuala Lumpur — atau bahkan mungkin di Jakarta 25 tahun yang akan datang. Sebab ucapan itu dipungut dari bahasa anak-anak remaja, terutama di Jakarta, melalui sejumlah pemancar radio komersial atau media lain. Dan sebagaimana umumnya kata-kata dari sub-kultur remaja, ia tidak akan bertahan lama di peredaran.

Dalam perkara seperti itulah tampak "realisme" Tengul. Juga ketika Arifin membiarkan, atau mungkin malah menyuruh, salah seorang pemegang peran demit mengucapkan dialognya dengan logat Jawa. Lakon dan sutradara-sutradara Indonesia sebelumnya — meskipun memakai merk realisme — tak pernah memungkinkan hal seperti itu terjadi

di pentas. Mereka mempergunakan lafal bahasa Indonesia *standard*, yang sebenarnya belum ada – kecuali kalau kita sepakat bahwa bahasa Indonesia *standard* ialah bahasa Indonesia yang kita dengar dari siaran nasional dan sandiwara RRI. Dengan kata lain, mereka mempergunakan bahasa "sekolahan" yang jarang dipakai dalam kehidupan sehari-hari. Terkadang mereka malah terasa menggemari lafal yang beraksen Indo atau khotbah gereja. Kita sering mendengar ini misalnya dalam pementasan-pementasan Fred Wetik dari Teater Perintis Bandung. Saya tak bermaksud memastikan bahwa kecenderungan semacam itu dengan sendirinya memperburuk sebuah lakon. Saya hanya ingin menunjukkan perbedaannya dengan unsur "realisme" "Tengul". Unsur itu kecil, dan Arifin sendiri mungkin tidak secara sadar merencanakannya atau secara khusus memperhatikannya. Bagaimanapun ia merupakan satu faset baru, yang tak mengganggu.

Kenyataan seperti itu memang hampir tak mungkin tertangkap apabila kita berbicara tentang "Tengul" terlepas dari kehadirannya sebagai pementasan. Hadir secara demikian, sebagai peristiwa, ia adalah sesuatu yang komprehensif. Pengalaman total kita di dalamnya tak bisa direduksikan menjadi hanya persintuhan dengan sebuah garis lurus. "Sebuah sajak yang menjadi adalah sebuah dunia", kata Chairil Anwar. Sebuah teater yang menjadi juga adalah sebuah dunia. Masalahnya kemudian di bagian mana dari dunia itu kita tegak dan meninjaunya – atau, lebih persis lagi, mengalaminya.

Mh. Rustandi Kartakusuma menganggap "Tengul" berlagak *absurd*. Saya kira sebab utama kesulitannya ialah karena ia tidak termasuk dalam publik yang merupakan partisipan dalam dunia "Tengul".

Marilah kita ingat bahwa mereka, para peserta dalam dunia "Tengul" itu, bukanlah *tabula rasa*. Mereka terpaut dalam ruang dan waktu, spesifik, mempunyai genealogi ter-

tentu dan perbendaharaan referensi yang khusus. Tentu, Mh. Rustandi Kartakusuma juga bukan seorang kelana yang tak bersejarah.

Seorang manusia yang universal tidak pernah ada, karena istilah "manusia universal" (dengan "m", dan bukan "M") itu sendiri mengandung kontradiksi. Tapi sejarah Rustandi agaknya begitu rupa: sejarah dari orang-orang yang dengan pasti bisa mengatakan, seperti ia mengatakan, bahwa drama kontemporer Indonesia tidak bisa "dimengerti/dinikmati" sementara drama Ionesco bisa. Di balik suaranya yang demikian keras mencerca para "Westernis", Rustandi memakai isi kepala bikinan Perancis. Ia mungkin malah mentransplantasikan mata seorang Martin Esselin ke dalam alat penglihatnya. Ia berangkat sarat dengan sejumlah bacaan tentang Ionesco, Beckett atau Adamov, dan siap mencari "absurdita" dalam "Aduh" atau "Tengul".

Tapi "Tengul" tidak ditulis dan dipentaskan bagi orang seperti ia. Arah Arifin C. Noer adalah publik yang lekat dengan dunia yang dikenalnya, sekarang dan kini. Di belakang mereka ini tentu saja ada daerah lain dari publik yang lain, mungkin pada akhirnya berupa manusia pada umumnya. Tapi itu ada di balik ufuk. Memang, teater menjadi suatu kesenian, dan bukan sekedar bisik-bisik antara-kita, karena ia dengan satu dan lain cara menyadari sesuatu di balik ufuk itu.

Tapi bagaimanapun juga gambaran tentang manusia tempat ia mengajak bicara selalu berdasarkan wujud publiknya yang konkrit. Apa boleh buat. Teater berada dalam sejarah, dan ia tidak ditujukan buat Tuhan yang berada di luar sejarah.

Seorang dramaturg pasti tahu bahwa Tuhan bukanlah penonton drama.

Singkatnya, teater membutuhkan suatu publik yang intim.

Tanpa itu ia hanya segumpal itikad. Itulah sebabnya kita sering melihat bagaimana lenong yang disajikan sebagai suatu acara siaran televisi menjadi lenong yang lemas.

Ia tidak pasti dengan dirinya sendiri. Berlangsung dalam studio, hanya menghadapi kamera yang netral dan beku, para pemain cuma bisa menerka-nerka siapa gerangan yang menonton mereka melalui pesawat modern yang mahal itu: para babu, atau para majikan mereka yang kebetulan tidak sedang pergi nonton orkes simfoni. Dengan kata lain, lenong itu telah dipisahkan dari separuh eksistensi yang telah ikut membentuk dirinya: publiknya. Publik itu dari studio tidak bisa mereka lihat atau mereka dengar. Para pemain itu kehilangan pendukung. Mereka kehilangan suara tertawa teriakan nakal, dan pernyataan-pernyataan berseloroh yang lain. Dan tiba-tiba mereka sadar bahwa mereka harus lebih tertib dan sopan seperti orang-orang dinas, para petugas yang lebih baik tanpa roman muka. Saya kira itulah sebabnya di saat mereka menyampaikan "pesan-pesan moral", suatu hal yang sebenarnya lazim, adegan menjadi begitu resmi. Mereka dalam posisi orang asing. "Pesan-pesan moral" itu pasti akan mereka sampaikan dengan sikap yang berbeda seandainya mereka berada di tengah publik yang aktual, publik yang mereka kenal dan mengenal mereka. Publik mereka adalah *alter-ego* mereka.

Maka jika di atas saya mengatakan bahwa teater membutuhkan suatu publik yang intim, kata "membutuhkan" itu perlu dijelaskan tersendiri. Kebutuhan itu tidak dengan sendirinya bersangkut-paut dengan keinginan akan jumlah tertentu dari karcis yang terjual. Ada yang menyerang banyaknya lelucon dalam "Tengul" dari jurusan ini. "Lelucon lagi laku tinggi", demikian dikatakan, sehingga "fungsi seniman – termasuk teatrawan – rupa-rupanya jadi tersudut". Karena itu mereka pun "terpanggil untuk menjadi dewi yang cantik, atau paling tidak menjadi tukang lawak

yang terhormat".[15] Pendapat seperti ini nampaknya ke luar dari sinisme, dengan bahasa yang diperelok.

Tapi kelemahannya yang pokok ialah pandangan penulisnya, yang hanya melihat lelucon dengan sikap merendahkan: lelucon dalam fungsinya untuk perdagangan. Tentu saja Arifin C. Noer, dalam "Tengul", bermaksud memancing ketawa banyak sekali – terkadang terlampau los dalam memberi umpan. Tapi motif dasar dari lelucon adalah komunikasi. Yang dicari ialah respon. Kalimat dan gerak dan lain-lain adalah stimuli, yang hanya berhasil bila cukup pada *rapport* antara si penulis naskah, para aktor dan sutradara dengan suatu publik. Dengan demikian sebuah teater diselenggarakan melalui, sadar atau tidak sadar, pendefinisian publiknya. Kebutuhan teater untuk sebuah publik yang intim berarti keniscayaan teater ditujukan untuk suatu publik tertentu.

Saya tidak tahu pasti seberapa tebal kesadaran mengenai hal itu ada terdapat dalam kehidupan teater mutakhir. "Tengul" barangkali merupakan salah-satu tanda-tanda permulaan, bagaimana teater Indonesia condong untuk memulai perjalanan panjang, di mana posisinya tidak semata-mata akan mempengaruhi, tapi juga dipengaruhi publiknya. Salah-satu akibat dari kondisi-kondisi yang terdapat beberapa tahun ini justru saya kira mulai membalikkan beberapa asumsi lama. Ada Dewan dan Pusat Kesenian, ada acara pementasan yang tidak cuma kadang-kadang, ada grup-grup teater yang aktif – dan kemudian hadirlah publik. Dan secara perlahan tak kentara, publik itu makin lama makin menampilkan potensinya yang dulu tidak terlihat. Mereka bukanlah sesuatu yang mirip lempung yang hanya menung-

[15]Emmanuel Subangun, "Lebih Lumayan daripada "Srimulat'", dalam *Kompas*, 8 Desember 1973. Tulisan ini nampaknya menganggap bahwa "Tengul" adalah usaha "agar grup teater modern tidak saja pandai merugi dalam dunia perdagangan kesenian", sehingga penonton "perlu dipikat" dengan lelucon.

gu untuk dibentuk. Mereka tidak berwarna netral. Sekaligus mereka mempunyai kemampuan mempengaruhi, dengan ramainya keplok serta kedatangan mereka kembali ke pementasan berikutnya. Pada gilirannya sebuah grup teater akan makin tidak cuma mengukur dirinya dari pembicaraan para penulis resensi. Meskipun tujuannya tidak dengan sendirinya untuk menutup defisit dalam neraca keuangan, ia makin sadar akan ada atau tidaknya tepuk-tangan, kosong atau penuhnya kursi penonton.

Itulah sebabnya usaha-usaha publisitas yang lebih agresif untuk menarik pengunjung tampak dilakukan akhir-akhir ini buat suatu pementasan. Teater Kecil giat mengedarkan bagian-bagian yang menarik dari lakonnya ke media-massa sebelum pementasan. Bengkel Teater mempunyai sesuatu yang lebih ampuh: karya-karya dan tingkah-laku Rendra sendiri, yang nampaknya selalu jadi sumber berita. Teater Populer dengan sistematis membentuk lingkaran penonton yang setia. Hasil didapatkan: akhir-akhir ini jarang sekali ada pementasan yang kosong pengunjung.

Bagaimanapun juga, teknik-teknik publisitas ini benarnya hanya menarik kembali publik yang sudah tapi tinggal agak di kejauhan. Khalayak teater, sebagaimana yang bisa dengan mudah dilihat dari pelbagai pementasan beberapa tahun ini, umumnya berusia muda. Mereka berasal dari lingkungan kebudayaan di mana buku-buku kesusastraan (terutama kesusastraan Indonesia) tidak merupakan bagian yang organis dari pemenuhan kebutuhan rohani sehari-hari. Orang tua mereka dibesarkan dengan kebudayaan lisan – kebudayaan pra-pustaka. Mereka sendiri langsung dibiasakan dengan radio, koran-koran harian, majalah-majalah yang makin lama makin didominasi gambar, bioskop dan televisi – kebudayaan post-pustaka. Bagi mereka, teater dengan sendirinya merupakan variasi lain yang wajar. Mereka dengan itu tidak usah capek-capek membaca, dan mereka dengan langsung dapat berbagi pengalaman dengan

orang lain dalam kehadiran bersama sebagai publik – mirip, meskipun tidak persis sama, dengan orang-orang tua mereka yang menonton wayang orang atau dengan situasi mereka sendiri ketika menonton gambar-hidup. Hal serupa terjadi dalam pembacaan puisi: satu hal yang mungkin bisa menjelaskan mengapa sejak beberapa lama berselang pembacaan puisi di depan publik lebih populer dari buku-buku sajak.

Melalui pergaulan dengan publik semacam itulah teater mutakhir tumbuh. Publik itu adalah publik yang memandang teater tidak sebagai upacara penyampaian kebijaksanaan agung, tapi lebih berupa sebagai permainan.

Publik yang lebih sensual daripada intelektual, lebih spontan dan hangat daripada diskursif dan analitis, lebih cenderung menikmati pengalaman rekreatif secara bersama – mereka toh tidak biasa membaca novel di kamar masing-masing – dan lebih ingin terlibat secara total. Kesadaran mereka tidak banyak dipengaruhi oleh kelaziman tertib buku-buku, sajian panjang yang berkembang dari halaman ke halaman. Tak mengherankan apabila teater mutakhir nampak lebih kentara mengarahkan diri untuk memperoleh respon langsung dari publik. Lelucon dan banyolan tidak diharamkan. Publik tak lagi berfungsi sebagai penonton: sebagai keseluruhan mereka juga bagian dari peristiwa.

Dalam pembicaran teater mutakhir Boen S. Oemaryati menyatakan, bahwa timbulnya unsur-unsur tradisional – stambul dan lenong dalam drama Arifin C. Noer adalah "suatu manifestasi nostalgia pengarang Indonesia pada sifat solidaritas". Saya agak berkeberatan dengan istilah "pengarang" dan kata "nostalgia" di situ. Drama Arifin adalah drama orang teater, dan kurang sebagai drama seorang penulis.

Seorang penulis Indonesia – dengan publiknya yang tak begitu jelas serta ternyata terbatas mungkin merasakan

hilangnya solidaritas. Tapi orang dari kehidupan teater mutakhir tidak.

Solidaritas itu tidak pernah dialaminya sebagai sesuatu yang pernah hilang dan karenanya dirindukan kembali, sebab ia tumbuh justru dari dalamnya. Betapa pun juga perbedaan penilaian itu tidak menyebabkan saya tidak menyetujui pengamatan Boen S. Oemaryati: dengan mengambil dinamika teater rakyat, teater mutakhir kita menghilangkan batas yang kaku yang memisahkan publik dengan proses lakon.

Hanya, hal itu tidak terbatas pada komedi stambul. Ia justru nampak pada lenong. Pada hemat saya, Boen S. Oemaryati tidak sepenuhnya tepat ketika ia mengatakan, bahwa unsur lenong mungkin diambil Arifin C. Noer "karena bisa menampilkan sindiran-sindiran kepada keadaan sekeliling".[16]

Persenyawaan antara teater Arifin C. Noer dengan lenong lebih pekat daripada hanya untuk itu. Teater Arifin C. Noer, dengan "Kapai-kapai" dan "Tengul", adalah contoh dari kecenderungan mutakhir untuk lebih langsung dan lebih segera melibatkan publik. Semangat teater Betawi itu cocok di dalamnya.

Seperti halnya dalam teater rakyat, di dalamnya batas antara komedi dengan tragedi, komedi dengan *farce*, dan lain-lain semacam itu tidak berlaku. Mengapa pula harus berlaku? Aristoteles tidak pernah melihat teater dalam kebudayaan-kebudayaan Indonesia. Dan definisi-definisi macam itu toh dirumuskan setelah suatu pengalaman teater tertentu, lagi pula tidak bisa dianggap absolut. Demikian pula pembatasan yang memisahkan "teater modern" Indonesia dengan teater lain-lain di Indonesia – sesuatu yang

[16]Ceramah di Fakultas Sastra Universitas Indonesia, 24 November 1973. Dimuat reportasenya di *Kompas*, 29 November 1973.

justru diterobos oleh teater mutakhir. Di situlah saya kira kekeliruan Emmanuel Subangun. Dalam resensinya atas "Tengul" ia menyesali Arifin, yang telah membikin lakonnya artistik dan penuh banyolan, sebab:

> " . . . menurut hemat saya, mulut yang menganga karena geli dan mata yang terbeliak melihat komposisi cahaya dan tata panggung yang indah, bukanlah tujuan-tujuan yang harus ditaruh di tempat teratas dalam dunia kesenian yang disebut "modern"."[17]

Sementara kita tidak tahu bagaimana keharusan "dunia kesenian yang disebut "modern" " menurut Subangun, kita tahu dasar pandangannya: sebagaimana Mh. Rustandi Kartakusuma menyebut "Obrog-Owok-owok" Danarto yang dipentaskan Teater Alam sebagai "saingan berat bagi Bing Slamet" dengan mengejek, Subangun juga membandingkan "Tengul" dengan dagelan grup Srimulat dari Surabaya dengan mengejek.

Pandangan semacam itu pada hakikatnya merupakan lanjutan dari tendensi dasar yang telah nampak semenjak tahun 1920-an, yang telah saya sebutkan di atas: orientasi dan referensi yang hanya berkisar pada kebudayaan tinggi. Sumber-sumber intelektual dan artistik yang dianggap sah terutama hanyalah hasil-hasil kesenian yang melalui pendidikan di dalam dan di luar sekolah, diakui sebagai "puncak-puncak kebudayaan" – untuk meminjam istilah Ki Hajar Dewantara. Heater Sutherland pernah menulis kecenderungan intelektual Indonesia masa Pujangga Baru, yang mengabaikan "perkembangan bergairah dari kebudayaan rakyat di kota-kota".[18] Kecenderungan itu ternyata masih tersirat

[17] Dalam resensinya yang telah dikutip di atas, *Kompas*, 8 Desember 1973.

[18] Lihat "Pujangga Baru: Aspects of Indonesian Intellectual Life in the 1930-s", *Indonesia* (Modern Indonesia Project, Cornel University), No. 6 (Oktober 1968), halaman 128.

kuat dalam pandangan Subangun dan Rustandi di atas. Pada umumnya, rekreasi yang terdapat di kalangan khalayak ramai di kota-kota tidak dianggap cukup memadai untuk disebut aktivitas "budaya". Lenong, ludruk, gambang kromong, sandiwara Miss Tjitjih, grup Srimulat, rombongan ketoprak dan wayang orang yang berkeliling ataupun yang menetap jauh dari pusat-pusat kebudayaan – semua itu tidak dianggap cukup anggun untuk disebut "kesenian". Penamaan yang kemudian dipasang, bahwa mereka itu bukan "kesenian modern" atau "kontemporer", pada hakikatnya hanya sekedar memperhalus anggapan yang meremehkan mereka. Dengan kata lain, tetap suatu manifestasi dari prasangka-prasangka "orang sekolahan".

Perkataan "prasangka" saya kira tidak berlebih-lebihan untuk dipakai di situ. Sebab melihat konteks sosial dan sejarah kebudayaan rakyat di kota-kota – termasuk teaternya – ia tidak boleh dibilang bukan sesuatu yang kontemporer. Ia juga sebagian dari gejala masa kini kita di Indonesia. Ia bukan benda museum. Pun bukan sesuatu yang eksotis, membeku, dan hanya ada buat para turis: ia masih merupakan bagian yang organis dan fungsional dari kehidupan kita. Tak mustahil ia akan terus sebagai demikian, seraya senantiasa memperbaharui diri, untuk tetap mempunyai makna bagi publiknya yang juga berubah.

Kesalahan yang sering terdapat selama ini dalam pembicaraan tentang kebudayaan rakyat kota ialah tidak diperhatikannya proses perubahan, sebagai sesuatu yang wajar, dalam kehidupannya. Dikeluarkan dari daerah "modern" yang nampak megah tapi tidak pernah jelas batas-batasnya. itu, ia dihukum sebagai onggokan mayat hidup. Atau, sebagai sejumlah barang kelontong di kedai-kedai saudagar hiburan. Pada dasarnya penilaian itu bertolak dari kategori-kategori yang sudah dipasang terlebih dulu tentang yang "kesenian" dan yang "bukan kesenian", tentang "kesenian" dan "hiburan" – penggolongan yang ternyata tidak cuma

horisontal tapi juga vertikal. Dengan kata lain, ada persoalan mutu yang terlibat di dalamnya. Tapi umumnya perkara mutu tersebut tidak dikenakan pada hasil-hasil prestasi dari masing-masing golongan. Orang tidak peduli sebenarnya adakah "Taufan di Atas Asia" El-Hakim atau "Antara Bumi dan Langit" Armijn Pane memang lebih bagus dari lakon-lakon grup Srimulat. Sampai dengan beberapa tahun yang lalu, orang hanya gembira bila S.M. Ardan "mengangkat" lakon "Nyai Dasima" ke dalam kesenian "modern" – meskipun pada hemat saya Ardan justru telah memerosotkannya: lakonnya lebih miskin daripada lakon yang kita lihat sebagai "Nyai Dasima" lenong. Itu semua menunjukkan bahwa sebenarnya lenong dan teater Srimulat dianggap rendah, karena mereka tidak ditopang oleh *centre of excellence* yang tradisional ataupun yang baru: tidak oleh kraton serta kalangan aristokrat, tidak pula oleh balai kesenian kaum inteligensia di kota-kota yang mendapat pendidikan Barat. Dari kalangan yang disebut terakhir inilah lahir – dan mengangkat kepalanya tinggi-tinggi – teater Indonesia yang kemudian lazim disebut "teater modern" atau "teater kontemporer". Di samping "teater tradisional" yang umumnya dikaitkan dengan suatu kesenian daerah yang "klasik" – apik, tampan, mungkin juga eksotis – "teater modern" ini menganggap diri menjadi sang penentu ukuran teater masa kini di Indonesia.

Sesuai dengan sumber-sumber intelektual dan artistiknya, ia memasang wajah yang angker dan luhur. Komedinya – yang tak banyak jumlahnya – juga komedi yang kurang mau terlibat banyolan. Ia memang bisa segar, sebagaimana "Barabah", tapi tetap mengambil jarak dengan publik. Ia ingin menjaga diri dan berkata dengan hormat.

Tapi teater mutakhir – dengan kecenderungan populis yang lebih nampak – punya hak dan juga kebutuhan untuk tidak meneruskan semangat seperti itu. Teater mutakhir bisa saja mengingatkan kita kembali akan fungsi bermain-

main dari teater, dan manusia sebagai *homo ludens.* Ia bisa tampil sebagai ilusi yang selalu dapat dikenali sebagai sekedar ilusi. Tokoh Emak dalam "Kapai-kapai" mematikan Abu dengan menembaknya dengan pistol kayu seraya berseru "dor". Sang kolonel dalam "Mastodon" dan "Burung Kondor" berperang dengan dua piring kuningan yang biasa dipakai dalam *drumband.* Bahkan sifat karikatural tokoh ini – yang sangat mengganggu bila kita cuma membaca naskah Rendra — bisa diterima dengan enak di atas pentas, dibawakan oleh Tapa Sudana. W.S. Rendra tidak bertolak dari Ibsen untuk lakonnya. Ia tak bermaksud melukiskan perkembangan dan liku-liku psikologis secara mendasar.[19] Ia hendak bercerita seraya menghibur, menggamit respon langsung dari publik, dan menyampaikan protes dan pesan bersama mereka. Tidak seluruh kehendaknya berhasil dicapainya. Tapi Rendra bisa dikatakan berhasil dalam hal ia tidak bermaksud menjadikan "Mastodon" dalam ukuran karya Shakespeare. Ia justru berhasil karena ia telah menampilkan semacam lenong yang lebih menarik dari lenong biasa.

Karena itulah lakon ini bagi saya nampak janggal dan timpang pada saat-saat ia tidak bisa mengendalikan diri untuk menjadi pretensius. Dan, dengan sejumlah besar pemain yang kurang pengalaman serta kurang bakat, dialog menjadi kebuku-bukuan, pentas mirip sandiwara anak sekolah. Tapi dalam garis besar "Mastodon" bisa dicatat sebagai salah-satu gejala teater mutakhir. Seperti dalam lenong, si jahat juga sekaligus lucu dan memikat dan si jagoan

[19]Meskipun kita tak harus berpegang pada ucapan-ucapan Rendra dalam menjelaskan atau membela karya-karyanya, baik juga saya kutip ketika ia menangkis kritik bahwa "Mastodon" simplistis dan tokoh-tokohnya karikatural: "Saya tak perlu memasukkan psikoanalisa di dalam "Mastodon" ini. Buat apa? "Mastodon" ini bukan untuk itu. Karena itu gaya saya gaya epik, gaya wayang. Gaya melukis di kanvas besar dengan sapuan yang besar pula". *Kompas,* 14 Desember 1973.

begitu unggul hingga kita tak usah percaya. Lebih dari lenong. "Mastodon" menyajikan lebih banyak variasi. Kiranya yang perlu ialah keterlibatan publik dalam ketawa dan tepuk tangan – mengiringi dialog atau monolog yang penuh protes sosial – dan suatu katharsis bersama berlangsung. Sang lakon telah menjadi substitusi bagi rapat umum orang-orang yang tak puas dengan keadaan, dalam keadaan politik di mana rapat umum semacam itu tak pernah diselenggarakan. Perbedaannya dengan lakon-lakon propaganda terletak dalam kesadaran dirinya hanya sebagai permainan pentas dan ilusi: ia tidak mendesakkan diri untuk diterima. Ia justru menampung fikiran dan perasaan publiknya, dan mengulangi atau memperbaharui artikulasi orang-orang yang menghadirinya. Ia tak berbicara kepada publik sebagai kepada "orang-lain".

Teater Indonesia sebelum masa mutakhir sebaliknya cenderung untuk berbicara kepada publik sebagai kepada "orang-lain". Situasinya sebenarnya tidak jauh berbeda dengan situasi para pemain lenong untuk televisi yang tersekat di antara dinding-dinding studio seperti yang pernah saya sebut di atas: teater itu hanya meraba-raba siapa gerangan publiknya. Pemahamannya tentang publik adalah pemahaman *a priori*."Publik"baginya bukanlah publik yang dalam pengalaman, dalam wujudnya yang konkrit, senantiasa bersifat spesifik. "Publik" dalam pengertiannya adalah "publik-pada-umumnya". Ia berbicara kepada satuan besar yang – karena diabstraksi sebagai satuan – tidak dilihat sebagai dunia yang majemuk, heterogen dan tidak azali. Lantaran "Hamlet" atau "Montserrat" dianggap bahwa mereka ternyata bisa berbicara melintasi geografi dan sejarah, "Air Langga" Sanusi Pane atau "Titik-titik Hitam" Nasjah Djamin diharapkan untuk memiliki keuniversalan yang sama.

Atau, ke dua lakon itu sendiri memang ditulis dengan ambisi serupa itu. Demikianlah pernah ada seorang pengarang Indonesia yang sangat kepingin lakonnya dipentaskan

di Paris. Seorang sastrawan Indonesia lain konon pernah menghadiahkan bukunya, sebuah naskah lakon, kepada rekannya yang kawin dengan ucapan bahwa karyanya itu baru akan bisa dimengerti empatpuluh tahun kemudian. Contoh-contoh itu tidak usah benar terjadi. Saya hanya ingin memberi ilustrasi tentang suatu ambisi teater untuk menuliskan dirinya dengan "T" (kapital), karena ia membayangkan publik dengan "P" (kapital) pula. Dengan demikian sebenarnya ia tidak memberi batasan secara lebih sadar ataupun mempunyai gambaran yang lebih konkrit kepada siapa sebenarnya ia pertama-tama berbicara. Ia hanya berbicara kepada publik sebagai ide. Ia ingin berbicara kepada semua orang, melibatkan semua orang – juga yang hidup berpuluh tahun di masa nanti – ke dalam pertanyaan yang dikemukakannya, penderitaan yang diungkapkannya dan humor yang dikenalnya. Tapi dengan demikian ia kehilangan keintimannya dengan manusia-manusia yang paling dekat dikenalnya, yang telah berbagi pengalaman dengan dirinya, dan juga yang telah memberinya kekayaan batin. Publik menjadi "orang-lain".

Keadaan dan tendensi seperti itu saya kira dengan jelas tergambar semenjak pertengahan dasawarsa 50-an. Akademi Teater Nasional Indonesia (ATNI) didirikan di tahun 1955. Pengaruhnya sangat besar, baik karena reputasi para pendirinya, Usmar Ismail dan Asrul Sani, maupun karena pamornya sebagai lembaga pendidikan tingkat tinggi. Tapi di samping itu semua, pengaruh tersebut – yang boleh dikatakan menjangkau ke banyak kota besar di Indonesia – berkembang karena sejak itu mulai nampak pementasan yang lebih sering. Juga pembicaraan-pembicaraan teater dalam pelbagai harian dan berkala nasional lebih banyak dilakukan. Dari ATNI lahir orang-orang teater seperti Teguh Karya, Pramana Padmadarmaja, Wahyu Sihombing, Kasim Ahmad dan lain-lain yang pada tahap berikutnya menjadi penerus dan penyebar kehidupan teater yang bersungguh-

sungguh. Boleh dikatakan bahwa di sekitar pengaruh ATNI itulah teater Indonesia berkembang dari sesuatu yang lebih terarah: dari dan melalui studi.

Di tempat lain, di kalangan mahasiswa Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada waktu itu, semangat yang sama berlangsung. W.S. Rendra, Subagio Sastrowardoyo, Pong Waluyo dan lain-lain lahir dari situ. Meskipun dari ke tiga nama tersebut hanya Rendra yang terus dengan kehidupan sebagai orang teater. Di Bandung muncul Jim Adilimas. Dari semuanya tampak ada kehendak baru untuk menjadi "profesional" dalam teater – suatu kehendak yang di masa sebelumnya hanya terdapat sebagai embrio pada diri Usmar Ismail dengan grup Maya. Kehendak untuk menjadi "profesional" menyangkut kehendak yang lebih intens untuk memperoleh hasil yang lebih sempurna dalam teknik. Dari situlah muncul suatu corak: semangat teater Indonesia waktu itu pertama-tama menghasilkan teater kamar studi. Teater ini lahir dari teori. Pada umumnya bisa dikatakan bahwa teori tersebut tidak merupakan hasil pensistematisan pengalaman sendiri. Fundamennya dibangun oleh kepustakaan. Lebih banyaknya pementasan lakon-lakon terjemahan dibandingkan dengan lakon-lakon saduran, apalagi yang asli, dengan tegas menampakkan hal tersebut.[20] Alasan yang umum dikemukakan ialah bahwa lakon-lakon asli – artinya lakon-lakon "modern" yang ditulis para pengarang Indonesia – waktu

[20]Dari tahun 1955-1963 misalnya ATNI tercatat mementaskan 11 lakon terjemahan, 6 saduran dan 6 asli. Lihat Boen S. Oemaryati, *Bentuk Lakon*, halaman 207-208. Barangkali 90 persen dari lakon-lakon yang dipentaskan W.S. Rendra dan Jim Adilimas dalam masa yang sama, bahkan sesudahnya, juga lakon terjemahan. Dalam masa mutakhir, sutradara seperti Teguh Karya, Wahyu Sihombing, Arifin C. Noer, Sujatna Anirun juga sebenarnya masih lebih sering memilih terjemahan. Tapi perbedaan kecenderungan teater kamar studi dengan kecenderungan teater mutakhir tidak terletak dalam soal lakon terjemahan atau bukan, melainkan dalam soal pandangan terhadap publik.

itu tidak cukup memadai untuk dipentaskan. Tentu saja alasan itu benar. Pertama, bila dilihat bahwa kriteria yang dipakai untuk mengukur mutu pada dasarnya adalah kriteria yang diproses melalui kamar studi. Kedua, bila dilihat bahwa lakon-lakon Indonesia "modern" langsung atau tidak langsung mencoba mencapai kriteria itu – dan biasanya tidak berhasil. Dalam pada itu kelihatan pula bahwa dengan memberikan preferensi kepada lakon-lakon terjemahan atau saduran, perhatian utama diletakkan pada soal penyempurnaan teknik dan peningkatan mutu.

Dengan niat pokok seperti itu, teater tersebut tidak begitu peduli adakah evolusi dari coraknya dipengaruhi juga oleh publiknya atau tidak. Ia memang tidak lahir, tumbuh dan membentuk diri melalui sejarah pergaulan dengan suatu publik yang telah mengaktualisasikan diri – seperti yang terjadi pada lenong atau Moliere. Saya kira waktu itu sangat sedikit dipersoalkan sampai berapa jauh teater Indonesia menghayati, memberi bentuk dan melontarkan kembali dunia pengalaman dan pertanyaan-pertanyaan batin publiknya. Teater kamar studi sudah wajar bila tidak terlalu acuh kepada sesuatu yang di luar kamar. Ia berada di dalam. Di situ belum ada suatu khalayak tertentu – kecuali orang-orang teater itu sendiri, sejumlah sastrawan dan seniman lain – yang boleh dikatakan menjadi publiknya.

Toh teater yang oleh Asrul Sani kemudian disebut sebagai teater "minoritas" ini berpretensi bahwa ia mengalamatkan kehadirannya kepada orang luar. Sikap menghadapi persoalan publik semacam itu tipikal sikap inteligensia modernis Indonesia umumnya: di satu fihak bersifat elitis, tapi sekaligus di lain fihak berniat untuk memperluas basis di masyarakat. Di Indonesia kesenian seperti teater "modern" justru tidak dimaksudkan hanya sebagai milik eksklusif kaum *cognoscenti:* orang-orang, selamanya terbatas jumlahnya, yang dianggap paling mampu menikmati sajian-sajiannya. Ia tak hendak melihat dirinya sebagai

barang mewah. Demikianlah misalnya Asrul Sani berbicara tentang keharusan teater "kontemporer" dewasa ini "mendobrak isolasi dalam mana saat ini ia terkurung". Dan ia percaya hal itu bisa dilakukan. Karena:

> "Biarpun teater ini pada saat ini adalah sebuah teater minoritas, . . . ia mempunyai potensi yang besar, karena ia juga lahir dari kebutuhan pengutaraan baru yang belum dapat ia temui dalam media pengutaraan sebelumnya. Kader-kadernya, baik kader penonton maupun kader pencipta, bertambah banyak dengan bertambah meluasnya pendidikan dan lebih terasanya kehidupan ekonomi terbuka. Kedudukannya di masa depan sebetulnya jelas".[21]

Keyakinan semacam itu justru pada hemat saya menunjukkan adanya ketegangan tertentu dalam kesadaran-diri teater "minoritas" tersebut. Dengan memakai nama "kontemporer", ia cenderung melihat posisinya sebagai teater Indonesia masa depan, bagi khalayak ramai kita. Ia sebetulnya kehilangan rasa kesegeraan yang penting bagi dinamika suatu dialog: ia bagaikan bertepuk sebelah tangan. Dalam pengertiannya khalayak ramai itu cuma terbagi dalam dua kelompok: mereka yang sudah mengerti, jumlahnya tak banyak, dan mereka yang belum. Masalahnya hanyalah "sudah", dan "belum" – suatu masalah sementara. Yang belum mengerti pada akhirnya akan mengalami transformasi diri menjadi yang sudah mengerti. Jelas, asumsi yang berlaku di sini ialah bahwa khalayak ramai itu pada dasarnya tunggal. Di atas telah saya sebut bagaimana publik dilihat sebagai Publik, sebagai ide, sesuatu yang abstrak.

Agar lebih tegas baiklah disambungkan di sini bahwa hal itu juga berlaku bagi teater yang ditulis oleh para penga-

[21] Dari "Pemikiran dan Saran-saran tentang Pengembangan Seni Pertunjukan Kontemporer/Modern", *Budaya Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, halaman 62.

nut realisme sosialis di Indonesia. Mereka ini memang tidak menyatakan mengarahkan teater mereka untuk suatu wujud metafisik. Mereka berkata tentang "Seni untuk Rakyat". Adapun "Rakyat" dalam pengertian mereka adalah suatu unit sosial, yang berakar pada suatu babakan tertentu dalam sejarah. Namun sebenarnya heterogenitas yang terdapat dalam satuan itu tetap tak dianggap. "Segumpal Daging Bernyawa" Utuy T. Sontani atau "Gerbong" Agam Wispi tidak tampak peduli adakah lapisan masyarakat yang diundangnya dalam dialog terdiri juga dari orang-orang yang berasal dari lingkungan kebudayaan yang berbeda-beda — tak semuanya merasakan idiom teater "modern" dari ke dua lakon itu sebagai sesuatu yang organis dalam dunia pengalaman mereka. Atau baiklah apabila pengertian teater untuk Rakyat ialah teater yang ditujukan kepada siapa saja buat kepentingan Rakyat: di sini juga sang publik tetap sesuatu yang abstrak. Persoalan sedemikian agaknya akan tetap terdapat dalam teater Indonesia, selama ia belum memperoleh gambaran yang lebih konkrit tentang publiknya. Dalam gambaran yang lebih konkrit itu akan tampak, bahwa khalayak ramai bukanlah sesuatu yang tunggal dan harus tunggal, walaupun, ia terhimpun dalam pengertian keindonesiaan ataupun kemanusiaan itu.

Memang, dilihat dari sejarah pemikiran yang mendasari dan mengasuh kesusastraan Indonesia modern — dari mana teater Indonesia yang kita bicarakan berasal — asumsi bahwa khalayak ramai adalah tunggal bukanlah sesuatu yang ganjil. Kesusastraan Indonesia tumbuh semenjak awal abad ke XX ini bersama kebutuhan meluasnya publik-publik yang terpisah-pisah dan beragam. Dalam kebutuhan itu, peranan gagasan kesatubangsaan sangat penting. Dengan kesatubangsaan diterima sebagai suatu ide dan suatu potensialitas, kesusastraan Indonesia modern lahir sebagai kelanjutan keinginan untuk memiliki suatu kebudayaan nasional yang dilihat dari heterogenitas lingkungan-lingkungan

kebudayaan yang ada, harus merupakan semacam konsensus *cross-cultural.* Bahasa Indonesia adalah medium untuk itu. Penggunaan teknologi cetak merupakan prasarananya yang penting, ditambah dengan kemampuan distribusi massal dari usaha-usaha penerbitan. Dari hal-hal itu kesusastraan Indonesia berangkat, untuk memberi isi jiwa ke dalam suatu kerangka, yang terbentuk oleh hasrat nasionalisme kebudayaan. Pengertian "nasionalisme" di sini bukan hanya, bahkan kurang sebagai, gagasan suatu kolektivitas untuk menghadapi kekuatan pengaruh yang datang dari luar dirinya. Melainkan, terutama, sebagai gagasan untuk mengadakan kolektivitas baru dari kolektivitas-kolektivitas bermacam-ragam yang ada. Dalam pengertian ini bisa dikatakan bahwa S. Takdir Alisjahbana, tokoh dominan dalam masa awal kesusastraan Indonesia itu, adalah seorang nasionalis sebagaimana Soekarno adalah seorang nasionalis.[22]

Dalam pandangan mereka tersirat niat ke arah "unifikasi" kebudayaan – apabila dalam perkara ini saya boleh meminjam istilah yang berasal dari kepustakaan modernisasi hukum di Indonesia.

Itu tak berarti bahwa dalam sejarah pemikiran dan gagasan-gagasan sastra Indonesia orang sama sekali menafsirkan kenyataan-kenyataan yang ada: heterogenitas ling-

[22]Pendapat Takdir yang terkenal ialah bahwa kebudayaan Indonesia bukanlah bertopang pada kebudayaan Jawa, Melayu atau Sunda. Ia mengatakan: "Baik di dalam bangun Sriwijaya, maupun dalam bangunan Majapahit tiada sekali-kali terdapat hakikat semangat Indonesia". *Polemik Kebudayaan* (dihimpun oleh Achdiat K. Miharja), Perpustakaan Perguruan Kementerian PP dan K, Jakarta, 1954 (cetakan ke-3), halaman 14. Bandingkan dengan pendapat Presiden Soekarno di depan Kongres Kebudayaan di Magelang. 1948: " . . . menurut pendapat saya, kita ini di dalam sejarah yang telah lampau ribuan tahun yang lalu, belum pernah mengalami kebudayaan nasional, tidak di zaman Belanda, tidak pula di zaman kebesaran kita sebelum zaman Belanda, tidak di zaman Sriwijaya atau di zaman Majapahit". Majalah *Indonesia*, nomor Kongres, 1950, halaman 17.

kungan kebudayaan yang hidup dan meninggalkan jejak yang dalam di negeri ini. Memang, di sekitar semangat Surat Kepercayaan Gelanggang – antara pertengahan tahun 1940-an sampai dengan pertengahan 1950-an – heterogenitas tersebut sangat kurang ditampilkan dalam kancah pembicaraan. Kaum inteligensia Indonesia masa itu pada umumnya terlibat dalam suasana kejiwaan sebuah bangsa yang baru merdeka. Mereka sibuk dengan hasrat akan pengakuan internasional. Mereka gelisah dengan kebutuhan untuk merumuskan diri – sebagai bangsa – menjadi sederajat, dan tak mau ketinggalan, dalam sidang pertemuan dengan bangsa-bangsa lain. Bangsa ini saat itu berada dalam posisi dilihat, serta melihat diri, sebagai satu satuan, yang sedang akan bergabung dengan satuan-satuan lain di dunia. Namun masa selama kurang-lebih satu dasawarsa itu hanya mewakili satu periode. Pada umumnya, baik sebelum maupun sesudah itu, masalah ke-*bhineka*-an kebudayaan-kebudayaan di Indonesia senantiasa mendesak ke dalam percaturan pendapat. Heterogenitas itu bagaimanapun juga adalah kenyataan yang memiliki dayanya sendiri untuk hadir terus dan berkembang. Kesalahan S. Takdir Alisjahbana ialah mengidentikkan kenyataan itu dengan masa lalu. Atau, suatu hal sementara. Toh Takdir ada juga mengakui kemungkinan bahwa beberapa dari "kebudayaan setempat-setempat" itu "akan mendapat kemajuan pula", dan "naik ke atas tercerenah dalam kebudayaan Indonesia".[23] Dalam hal ini sebenarnya Takdir Alisjahbana tidak terlampau berbeda dengan Ki Hajar Dewantara. Walaupun, pada yang terakhir ini aksentuasi akan kenyataan heterogenitas – atau lebih tepat pula pluralitas – cukup terasa.

Kita ingat tokoh Taman Siswa yang berasal dari pusat kebudayaan di Jawa Tengah ini merumuskan kebudayaan nasional sebagai "segala puncak-puncak dan sari-

[23]Dalam *Polemik Kebudayaan*, halaman 19.

sari kebudayaan yang bernilai di seluruh kepulauan, baik yang lama maupun yang ciptaan baru, yang berjiwa nasional".[24] Setelah Ki Hajar, tampil Ajip Rosidi. Ia menjadi juru bicara dari suatu generasi inteligensia setelah Surat Kepercayaan Gelanggang. Ia merumuskan pendirian generasinya – dan sudah tentu pendiriannya sendiri – yang menolak pendirian Takdir Alisjahbana maupun Ki Hajar Dewantara. Perumusannya tentang kebudayaan nasional Indonesia dikemukakannya di tahun 1960: "Kebudayaan nasional Indonesia akan berkembang berdasarkan kenyataan-kenyataan yang kini kita jumpai dalam masyarakat Indonesia masa kini. Dan kenyataan-kenyataan itu adalah: adanya kebudayaan daerah yang sudah tumbuh berakar dan mempunyai sejarah serta lingkungan tertentu; dan adanya pengaruh dari luar yang sudah merasuk ke dalam tubuh kehidupan masyarakat dan bangsa Indonesia masa kini yang sudah menjadi milik sendiri".[25]

Perbedaan Ajip dari Takdir ialah bahwa perumusannya tidak bersifat normatif, melainkan deskriptif semata-mata. Di balik semangatnya untuk membedakan diri dari generasi-generasi sebelumnya, pendapatnya itu tidak kontroversial. Ajip menghindari ketersangkutan dengan soal penilaian: tidak seperti Ki Hajar, ia tak berbicara tentang

[24]Prasaran dalam Konperensi Kebudayaan di Gedung Pertemuan Umum Kotapraja Jakarta Raya, awal Agustus 1950, *Indonesia*, No. 4-5, Th. I, 1950, halaman 16-20. Rumusan itu agak berbeda dengan rumusan Ki Hajar di Kongres Kebudayaan Indonesia ke-1, akhir Agustus 1948 di Pantai Perri, Magelang. Di sini rumusannya adalah: "Kebudayaan Indonesia (Nasional) ialah kebudayaan, yang kini sedang . . . kita bangun dan kita susun dari segala sari-sari dan puncak-puncak segala kebudayaan daerah di seluruh kepulauan Indonesia, baik yang asli maupun yang baru yang berjiwa nasional". *Indonesia*, Nomor Kongres, 1950, halaman 87-90.

[25]Dalam *Kapankah KesusastraanIndonesia Lahir?*, Bhratara, Jakarta, 1964, halaman 37. Dari sebuah prasaran di simposium sastra 14 Agustus 1960: "Sumbangan Angkatan Terbaru Sastrawan Indonesia kepada Perkembangan Kesusastraan Indonesia".

"puncak-puncak", atau "sari-sari kebudayaan yang bernilai", ataupun "yang berjiwa nasional" – hal-hal yang sulit ditentukan ukurannya. Meski begitu, saya tak melihat adanya perbedaan pokok dalam ke tiga pendirian di atas. Yang ingin saya kemukakan justru persamaan mereka: ketiganya hanya bicara tentang isi dari ciptaan. Takdir berkata tentang "semangat Indonesia", dan Ki Hajar tentang "jiwa nasional". Ajip Rosidi, dalam memberikan contoh-contoh tentang akar daerah dalam kesusastraan generasinya, menyebut "penggalian kebudayaan daerah" dalam puisi atau hadirnya "manusia-manusia daerah" dalam hasil-hasil prosa. Tak satu pun di antara ke tiga pengutaraan itu yang mempermasalahkan peranan publik kepada siapa hasil-hasil kebudayaan itu dialamatkan. Dengan tekanan berbeda-beda mereka mengakui pluralitas dari anasir dalam ciptaan dan penciptanya, tapi mereka tetap mengasumsikan khalayak ramai konsumen kebudayaan sebagai sesuatu yang tunggal: masyarakat Indonesia.[26]

Persamaan lain antara ke tiga pendapat itu perlu ditampilkan di sini: mereka melihat pluralitas kebudayaan di Indonesia semata-mata berdasar pluralitas daerah. Tidak diperhatikan secukupnya bahwa perbedaan lingkungan-lingkungan kebudayaan kita juga menyangkut kenyataan sosial, struktur dan konflik-konfliknya.

Demikianlah halnya apa yang disebut "kebudayaan Jawa" bisa bermacam: bukan sesuatu yang hanya bersumber

[26]Dalam hal Ajip Rosidi, satu catatan harus ditambahkan: ia waktu itu berbicara tentang kesusastraan Indonesia, Kesusastraan Indonesia, dengan bahasa persatuan dan dengan penyebaran yang menjangkau ke seluruh wilayah, memang mengasumsikan diri akan dibaca publik yang dipersatukan oleh kemampuan berbahasa Indonesia. Sementara itu Ajip Rosidi dalam kesempatan lain menegaskan "hak hidup" kesusastraan daerah, karena: "basa-basa daerah . . . masih hidup segar-bugar dalam masyarakat Indonesia, di samping basa Indonesia. Bahkan basa Indonesia hanya dipergunakan dalam hal-hal resmi dan di kota-kota besar saja". *Siasat*, 18 September 1957, halaman 28: "Apakah Kesusastraan Daerah Punya Hak Hidup?"

pada pusat tradisi Sala-Yogya – seperti yang umumnya digambarkan – tapi juga yang akarnya terdapat jauh di luar pengaruh pusat tersebut. Hegemoni kebudayaan kraton yang didukung oleh kekuasaan dan keterhormatan kelas priyayi memang terasa pengaruhnya dalam radius yang luas, termasuk ke wilayah "pesisiran". Tapi wayang dan gamelan tidak dengan sendirinya disambut mesra oleh kalangan saudagar santri di Kudus, bahkan mungkin tidak juga oleh kalangan itu di Sala-Yogya sendiri. Mereka ini lebih cocok dengan kasidah berzanji daripada dengan tembang *macapat*, dan tari srimpi bukanlah merupakan bagian organis dari kebudayaan petani di pantai utara ataupun kehidupan pencari sarang burung di lekuk-lekuk curam pantai selatan. Bagi para buruh batik di Pekalongan, sandiwara populer *babalu* lebih dikenal daripada wayang orang; bagi para nelayan miskin di sekitar Semarang lagu-lagu Melayu tidak lebih asing, malah lebih intim, daripada *langendriya*. Bahwa apa yang dikenal di luar daerah pengaruh kebudayaan kraton itu lebih dianggap sebagai kekurangan kebudayaan, dan bukan sebagai "kebudayaan" Jawa, pada hemat saya itu cuma memperlihatkan satu hal: lapisan sosial di bawah telah dikucilkan ke dalam "kebudayaan bisu", untuk meminjam istilah Paulo Freire. Lapisan sosial di atasnya telah memperoleh kesempatan lebih luas untuk mengembangkan kebudayaannya. Mereka telah mendapatkan kemenangan dan sekaligus arogansi, untuk menyatakan bahwa kebudayaan mereka memiliki hak untuk menjadi satu-satunya kriterium. Posisinya sebagai ekspresi minoritas tersembunyi di balik status sosial yang tinggi dan berkuasa.

Sebenarnya, kita harus mengakui bahwa pluralitas kebudayaan di Indonesia justru terdiri dari bermacam ragam ekspresi yang didukung oleh khalayak masing-masing yang terbatas. Tidak ada masalah kebudayaan minoritas di Indonesia, karena mosaik tersebut adalah rangkaian dari ekspresi-ekspresi minoritas.

Pada hemat saya suatu kesalahfahaman apabila wayang, misalnya, dalam bentuknya yang utuh dianggap sebagai sesuatu yang bisa melintasi lingkungan kebudayaan kecilnya. Cita-cita pengindonesiaan pertunjukan wayang kulit adalah kehendak baik yang tidak semestinya. Bahasa yang dipergunakan ki dalang, meskipun bukan mustahil bisa diterjemahkan, cuma satu unsur saja: saya kira kita harus juga ingat bahwa dunia yang melahirkan simbol-simbol, irama dan gerak, pencandraan tokoh dan lain-lain dalam totalitas wayang kulit tidak bisa dipindahkan begitu saja ke dunia pengalaman publik yang lain. Di tengah publik lain, dan terpaksa berbicara kepada publik lain, ki dalang dan seluruh pertunjukan akan terdorong untuk berbicara dari luar dirinya. Hal yang sama pada dasarnya berlaku untuk ludruk, lenong, ketoprak – tentu saja dengan derajat yang berbeda-beda – dan juga teater Indonesia "modern". Semuanya pada hakikatnya adalah "minoritas". Semuanya, sepanjang masing-masing ingin tampil sebagai sesuatu yang autentik, harus memilih publiknya sendiri-sendiri, yang intim dengan dirinya. Pada saat ia bertolak dengan niat untuk berbicara kepada siapa saja, pada saat ia ingin menjadi sesuatu yang universal, pada saat itu ia menjadi abstrak. Tapi teater abstrak pada fikiran saya adalah sesuatu yang mustahil: ia akan kehilangan dirinya sendiri dan mungkin menjadi risalah filsafat. Kecenderungan teater Indonesia mutakhir untuk mewujudkan kembali teater dalam totalitasnya justru merupakan suatu perlawanan terhadap pengabstrakan. Dan teater menjadi sesuatu yang komprehensif dan konkrit karena ia memilih publik yang konkrit, dari mana dan dengan siapa ia tumbuh.

Memang, pertautan yang erat di masa-masa silam dengan kehidupan kesusastraan Indonesia telah menyebabkan teater Indonesia "kontemporer" gelisah dengan posisinya sebagai teater "minoritas". Ia mengasumsikan diri bakal bisa menjadi bagian yang integral dari publik luas yang dipersatukan dalam kerangka "kebudayaan Indone-

sia" – bahkan kebudayaan dunia". Ia selalu merasa dalam posisi berbicara kepada satu satuan besar. Di samping itu ia merasa diberi "kehormatan untuk secara resmi memakai predikat seni dalam artinya yang tinggi".[27] Tidak mengherankan apabila ia juga secara diam-diam mempunyai hasrat untuk menyatakan diri sebagai ukuran tungal buat seluruh khalayak, dan sebagaimana kebudayaan kraton Yogya-Sala seperti yang disinggung di atas, menyembunyikan diri, sebagai teater minoritas, di balik ketinggian status lapisan sosial yang mendukungnya. Ia ingin menjadi satu-satunya alternatif bagi teater Indonesia, kalau tidak kini, di masa depan. Ia berkehendak untuk – dalam cita-cita Asrul Sani – "merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan kehidupan rohaniah rakyat kita".

Saya tidak tahu pasti adakah keinginan-keinginan seperti itu masih berlaku dengan kuat dalam kalangan teater mutakhir. Saya cenderung untuk mengatakan tidak – atau saya berharap tidak. Salah-satu pengaruh penting yang telah ditimbulkan oleh Dewan Kesenian Jakarta dan Pusat Keseniannya berasal dari kesediaannya untuk menjadi semacam pasaran bersama teater. Lenong, ludruk, grup Srimulat, ketoprak, wayang orang, pementasan "Macbeth", karya-karya Harold Pinter, Utuy T. Sontani, banyolan Bing Slamet dan Kwartet Jaya, koreografi Sardono W. Kusumo, juga Marcel Merceau serta Benyamins S. – itu semua berlangsung berganti-ganti di tempat itu dengan kedudukan yang sama. Prasangka-prasangka lama "orang sekolahan" terhadap ekspresi-ekspresi di luar dunia mereka perlahan-lahan mulai goyah. Cukup tanda-tanda bahwa teater "kontemporer" Indonesia mulai melihat kekontemporerannya dalam hubungan dengan teater-teater Indonesia yang lain, baik yang datang dari dusun maupun yang datang dari pinggiran kota. Mereka mewakili satu kenyataan sejarah dan

[27] Kata-kata Asrul Sani, dalam karangan yang dikutip di atas, *Budaja Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, halaman 60.

masyarakat secara bersama-sama. Dan para pendukung teater "modern" pun tidak lagi terlalu berilusi untuk menyatakan diri sebagai penentu kriterium yang tunggal. Di atas telah cukup diutarakan bagaimana teater mutakhir justru belajar dari dinamika teater rakyat untuk mengembangkan kemungkinan-kemungkinannya sendiri.

Pluralitas khalayak teater semakin diakui, dan teater "modern" pada gilirannya berhadapan dan berbicara dengan publik yang lebih spesifik – sebagaimana lenong, ludruk dan yang lain-lain. Keragaman mulai diterima sebagai suatu hal yang sah. Bahkan itu nampak mulai berlangsung pula dalam kalangan teater "modern" Indonesia sendiri: grup-grup terkemuka seperti Teater Populer, Teater Kecil dan Bengkel Teater mengembangkan identitas masing-masing. Penggolongan-penggolongan secara hirarkis mulai diragukan validitasnya. Saya tidak tahu dapatkah kini, atau kelak, orang bisa lagi dengan pasti dan angkuh berbicara tentang "kesenian" dan "hiburan" sebagai dua hal yang tidak sederajat, melihat kebhinekaan teater yang serupa itu. Mungkin kritik teater pun akan berkembang menyesuaikan dirinya dengan kenyataan tersebut: barangkali pada akhirnya masing-masing teater memerlukan kritisnya sendiri. Kesadaran akan kebutuhan itu memang sekarang belum terlihat. Tapi dihadapan kenyataan yang agaknya khas kehidupan teater Indonesia dewasa ini – berbagai-bagai teater dalam satu pasaran bersama – kesadaran semacam itu barangkali akan segera memperoleh tempat.

Memang, sebelum ini, masalah dasarnya adalah masalah memilih arah. Saya telah mempergunakan kata-kata "pasaran bersama" dalam menunjukkan kesempatan sekaligus yang disediakan bagi pelbagai teater-teater kita. Dengan kata lain, suatu istilah yang netral. Sebab keadaan belum final adanya. Yang berlangsung dewasa ini pada dasarnya memang tetap suatu pergumulan kepentingan antara publik-publik kebudayaan di sebuah kota seperti Jakarta, meski-

pun tak selalu terasa di wilayah kesenian yang di urus oleh Dewan Kesenian Jakarta (mungkin juga: Dewan Kesenian Surabaya). Bertahun-tahun lamanya ekspresi-ekspresi kesenian dari luar pusat kebudayaan yang tradisional serta pusat kebudayaan baru – yang saya maksudkan terutama kalangan "bawah" dari struktur sosial kita – tidak bisa menampilkan pengaruhnya dalam kehidupan kebudayaan elit di kota-kota. Posisi sosial politik para pendukungnya masih lemah.

Sementara itu mobilitas sosial dari kalangan "bawah" itu hampir tidak terdapat. Kalau pun terjadi itu biasanya melalui pendidikan sekolah – yang pada suatu tahap justru melepaskan si bekas anak didik dari lingkungannya sendiri. Kontinuitasnya dengan lingkungan kebudayaan asal justru ditimpa hingga hampir rantas, oleh sistem dan arah pengajaran yang sepenuhnya ditentukan oleh selera lapisan "atas". Dan di kota seperti Jakarta, para pendukung kebudayaan-kebudayaan lapisan "bawah" menemukan suatu ruang hidup yang merampok kemungkinan mereka untuk bebas dari "kebudayaan bisu". Contoh yang baik untuk ini adalah bagaimana kotapraja membangun fasilitas untuk kegiatan budaya: Gedung Kesenian Pasar Baru di Jakarta pastilah tidak didirikan untuk lenong; ia dibangun, dengan gaya Eropa yang angker dan terlindung, untuk publik yang biasa duduk rapi dengan dasi kupu-kupu di leher.[28]

[28]Di tahun 1956 Sitor Situmorang mengemukakan kritiknya, bahwa umumnya gedung kesenian yang ada "teruntuk golongan Eropa, tanpa ada hubungan dengan masyarakat apalagi dengan kesenian Indonesia". Ia berpendapat bahwa ide gedung teater Indonesia yang akan datang "sebaiknya mengambil oper prinsip taman", seperti Sriwedari di Sala, "terutama buat kota-kota besar". Hanya, kata Sitor pula harus dicegah "suasana pasar malam seperti suasana di Prinsen Park". *Siasat*, 27 Juni 1954, halaman 29. Menurut hemat saya, suatu pandangan yang cukup maju — meskipun sedikit sekali yang telah dilakukan oleh Sitor sendiri untuk itu. Lebih satu dasawarsa kemudian, berdiri Taman Ismail Marzuki. Meskipun 3 dari 4 buah gedung teater di dalamnya masih mengikuti asas "Eropa", ada teater terbuka untuk ludruk dan lenong. Kemudian atas saran DKJ ditambah teater halaman.

Meskipun begitu tak berarti kita bisa merumuskan satu pola yang dominan dalam hidup kerohanian kaum "atas" Indonesia, terutama yang semenjak kemerdekaan berada di dekat atau di dalam pusat kekuasaan.

Saya tidak tahu umpamanya bagaimana mereka ini membayangkan teater. Minoritas ini tidak mempunyai teaternya sendiri. Di antara mereka cukup banyak yang merasa dekat dengan sisa-sisa kesenian kraton, menggemari ludruk atau wayang orang Sriwedari, atau merasa "satu kalangan" dengan publik dan pemain The Jakarta Players – keluarga korps diplomatik Barat yang mereka kenal melalui resepsi-resepsi.

Generasi ke dua lapisan ini mulai banyak yang menjadi publik teater "kontemporer". Pendeknya, suatu kemacam-ragaman yang belum menemukan bentuk. Yang mempersatukan mereka dengan demikian ialah semacam pola keserbatanggungan, suatu lapisan "atas" yang tak punya akar kokoh, tak memiliki tradisi artistik dan intelektual yang mapan.

Maka selalu tampak kekacauan pendirian di kalangan ini dalam menghadapi kompleksnya kenyataan-kenyataan kebudayaan yang berlalu-lintas sekarang. Meloncat dari satu ekspresi budaya yang satu ke ekspresi budaya yang lain, tanpa melakukan pilihan-pilihan dasar dan tanpa pendirian, mereka adalah rama-rama iseng yang menclok dari bunga ke bunga lain. Atau, sekelompok oportunis dengan kesimpangsiuran ideologis yang gawat. Keadaan mereka yang seperti itu tidak dengan sendirinya meninggalkan akibat yang jelek. Justru ada baiknya bagi perkembangan yang lebih bebas bagi proses kebudayaan. Sebab – berbeda dengan lapisan "atas" dari lingkungan kraton Yogya-Sala dan para priyayinya – mereka belum sanggup menentukan suatu kriterium dan memilih arah. Soalnya sudah tentu akan jadi lain jikalau mereka suatu ketika nanti mengkonsolidasikan diri, menjadi suatu kelompok konsumen dan pendukung ekspre-

si budaya tertentu. Selama ini lapisan "atas" ini boleh dikatakan termasuk kelompok yang baru dalam taraf mencoba-coba membeli, menawar atau cuma melihat-lihat dalam suatu "pasaran bersama".

Melihat kenyataan demikian, sebenarnya orang layak ragu untuk bisa begitu saja meramal, bahwa teater "modern" Indonesia pada akhirnya akan "merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan rohaniah rakyat kita". Saya sendiri cenderung untuk mengatakan bahwa teater tersebut hanya satu unsur saja dalam sejarah panjang pencarian konsensus yang saya kira tak akan bakal berakhir. Tapi barangkali ada yang berpendapat lain. Mungkin orang mengajukan argumentasi bahwa soalnya di sini kita berhadapan dengan suatu keniscayaan: teater "modern" Indonesia secara tak terelakkan, berdasarkan potensi yang terdapat dalam dirinya, dan berhubung evolusi yang berlangsung di khalayak, akan merupakan jawaban final bagi pencarian konsensus tadi.

Baiklah. Tapi dengan demikian konsekuensinya ialah bahwa kita secara pasti telah memilih arah – dan harus secara tegas memilih fihak dalam pergumulan antara publik-publik teater yang kini tengah berlangsung. Dan fihak itu adalah fihak teater "modern": bukan suatu keajaiban untuk menggarisbawahi apa yang niscaya bakal menang di masa depan. Sebagai langkah selanjutnya ialah menolak kepentingan publik-publik teater lain, atau secara drastis ataupun perlahan-lahan memberi arah baru kepada mereka. Dengan demikian seorang kritikus, seorang pengarah atau perumus kebijaksanaan pengembangan teater, sebuah Dewan Kesenian, telah mewakili suatu "ideologi" teater di luar publik itu sampai sang publik tiba ke dalam arah yang ditentukannya. Tapi seandainya pun itulah yang terjadi dan proses yang dimaksudkan tercapai, dan teater "modern" berhasil merupakan konsensus terakhir dalam pertumbuhan rohaniah masyarakat Indonesia, toh suatu pluralitas

baru akan muncul dalam tamasya. Di atas telah saya sebut bagaimana grup-grup terkemuka dari teater "modern" mengembangkan identitasnya masing-masing. Mungkin pada suatu masa kelak masing-masing akan lebih jelas menempatkan dan menyatakan diri secara khusus dalam latar sosial-budaya kita dan didukung oleh publiknya sendiri-sendiri. Dewasa ini pun tidak begitu gampang seandainya seorang Mh. Rustandi Kartakusuma, misalnya, mengecam pementasan Teater Populer – yang nampak mengkhususkan diri mementaskan lakon-lakon terjemahan dengan kerapian teater realis Eropa atau Amerika – sebagai contoh "teater Indo" dan bukan teater Indonesia. Sebab dengan demikian ia juga menafikan publik yang mendukung teater ini, dan menyempitkan kemungkinan bagi heterogenitas khalayak. Padahal heterogenitas itu suatu kenyataan yang bakal terus. Konsensus tidak merupakan suatu hal yang mesti ada.

Bahwa dalam teater Indonesia seperti itu pengaruh (atau dalam bahasa Mh. Rustandi Kartakusuma yang lebih ekstrim disebut "peniruan") teater Barat sangat besar, kiranya umum diakui sebagai hal yang tak terelakkan.

Teater jika berakar pada suatu sejarah, yang hubungannya dengan kehadiran kekuasaan Barat lebih organis daripada yang lazimnya diduga. Pada mulanya adalah "Komedie Stamboel", di tahun 1891. Ia antara lain mementaskan cerita seperti "Sneeuwwitje". Kemudian adalah "Dardanella", di tahun 1926, yang nama lengkapnya memakai bahasa Inggeris: The Malay Opera "Dardanella". Grup yang oleh Boen S. Oemaryati dianggap merupakan "tingkat permulaan timbul dan bertumbuhnya konsep drama dan teater modern di Indonesia" ini agaknya jelas tidak bertopang pada tradisi teater-teater Indonesia sebelumnya. Ia mengadakan "perombakan-perombakan revolusioner".[29] Dalam sebuah resensi di dalam *Pemandangan* tanggal 5 Juni

[29] *Bentuk Lakon dalam Sastra Indonesia*, halaman 21-31.

1934 H.A. Salim menilai "Dardanella" sebagai suatu "kelahiran baru" dan bukannya reinkarnasi dari tahap-tahap teater yang terdahulu. Katanya: "Jika kita hendak mencari dengan apa hendak kita bandingkan kelahiran baru ini niscayalah kita harus melihat kepada contoh Barat". Suatu percakapan antara Armijn Pane dengan Andjar Asmara – tokoh "Dardanella" itu – dalam *Pandji Poestaka* agaknya menarik untuk dikutip:

> – Dapatkan tuan mengatakan, bagaimana perhubungan seni baru itu dengan tonil Barat? Banyakkah termasuk di dalamnya elemen Barat?
>
> – Sesungguhnya banyak. Tetapi baiklah saya katakan, bagaimana saya sendiri menganggap hal itu. Tonil baru itu adalah terjadi daripada budi, jiwa Timur dengan teknik Barat.[30]

Kalimat terakhir itu adalah klise, tentu saja. Ia adalah versi lain dari keinginan "menghormati adat tapi berpengetahuan Barat" yang kita kenal dari kalangan "Jong Sumatra" di tahun 1918, versi lain dari "haluan yang sempurna" Sanusi Pane untuk menyatukan Faust dengan Arjuna seperti yang dikemukakannya di tahun 1935 – dan sesungguhnya kalimat yang lazim dari mereka yang terlibat dalam keinginan untuk meneruskan kontinuitas alam fikirannya dihadapan kenyataan-kenyataan yang berubah. Ia justru menyiratkan betapa besarnya pengaruh Barat di dalam situasinya. Dan pengaruh itu hadir terus dan bekerja terus. Kenyataan bahwa Rustandi Kartakusuma di akhir tahun 1973 – lebih dari tiga perempat abad setelah *Sneeuwwitje* "Kome-

[30]Percakapan ini, juga resensi H.A. Salim di atas, dimuat kembali dalam *Poejangga Baroe*, No. 12 Th. I, Juni 1934, halaman 381-385. Pengaruh Barat pada Andjar Asmara tampak dalam kecenderungannya buat membiasakan para pemainnya (sebagian berasal dari "orang komidi Stambul yang lama" dan tak terpelajar, termasuk Astaman dan *Miss* Dja) untuk mengikat dialog pada naskah.

die Stamboel" dan hampir setengah abad setelah "Dardanella" – mencoba melabrak "Westernisasi" dan mendakwa teater "kontemporer" Indonesia sebagai barang tiruan Barat, menunjukkan panjang dan dalamnya jejak pengaruh tersebut. Kita ingat bahwa "Dardanella" lahir di Sidoarjo, sebuah kota kecil di Jawa Tengah, dan bukan di Batavia. Kita tahu, paling sedikit dari pengakuan Andjar Asmara, bahwa minat dan penghargaan terhadapnya tidak cuma terbatas pada "kaum terpelajar", tapi juga publik di kota-kota ("negeri") kecil. Andjar Asmara misalnya menceritakan bagaimana sambutan penonton di Idi, kota yang "hanya terjadi dari sebuah jalan saja": suatu sambutan yang tertib dan diam, yang agaknya respon yang sesuai dengan suasana teater Barat dan di luar kebiasaan sikap penonton teater rakyat.[31]

Maka masalahnya bukanlah masalah peniruan atau pengaruh Barat. Dalam proses pencarian kemungkinan-kemungkinan baru teater Indonesia "modern" hal itu harus sudah dianggap sebagai unsur yang akan selalu muncul.

Masalahnya kemudian ialah bagaimana masing-masing teater mempunyai makna bagi publiknya sebagaimana publiknya merupakan bagian dari dirinya. Dengan demikian ia memang mau tak mau akan terlibat di tengah-tengah pilihan antara keinginan pembaharuan di satu fihak dan hasrat memelihara kontinuitas dengan lingkungannya di lain fihak. Gerakan-gerakan teater *avant-garde* di Barat umumnya tidak mengacuhkan perkara yang disebut belakangan: ia semata-mata ingin bertindak kreatif dan menciptakan se-

[31] *Poejangga Baroe* No. 12 Th. I, halaman 385. Memang tidak semua publik Indonesia biasa dengan suasana teater Barat. Untuk membiasakan penonton dengan aturan baru, Muhammad Diponegoro misalnya dari Teater Muslim Yogya sebelum pementasan sebuah saduran Tennesse Williams dipertunjukkan di tahun 1962, berbicara meminta hadirin tenang. Diponegoro waktu itu tengah membina publik, terutama di kalangan masyarakat Islam, untuk teaternya.

suatu yang baru. Orisinalitas jadi tujuan utama. Tentu saja sebenarnya di sini terjadi pencampuradukkan pengertian kreativitas dengan orisinalitas. Dalam prakteknya, seorang bisa berangkat mengerjakan sesuatu secara kreatif tapi berakhir dengan hasil yang tidak sepenuhnya orisinal. Kreativitas menyangkut tenaga rohani, sementara orisinalitas menyangkut kenyataan-kenyataan sejarah. Oleh sebab itulah puisi, lukisan, musik dan teater diciptakan terus – rangkaian pergulatan untuk tetap memelihara tenaga rohani itu di dalam kancah kenyataan sejarah. Oleh sebab itu pula bekas-bekas yang tidak baru selamanya bisa diketemukan: kenyataan-kenyataan sejarah, yang pada dasarnya tetap, bagaimanapun senantiasa menyediakan diri, muncul, terpaut, menggandul, seperti lumpur di kaki dalam perjalanan kita. Orisinalitas oleh sebab itu sesuatu yang nisbi. Apa yang baru kualitasnya ditentukan oleh, atau terpaut pada, waktu dan tempat. Teater mutakhir Indonesia, dalam hasratnya untuk menemukan kemungkinan-kemungkinan baru, memang tak jarang berlaku seperti gerakan *avant-garde* di Barat: menggunçangkan hubungan dan kontinuitasnya dengan lingkungannya sendiri. Hal ini terjadi pada W.S. Rendra di hari-hari pertama setelah ia pulang dari Amerika Serikat dengan "mini-kata". Ia mengejutkan, dan begitu rupa hingga kadang-kadang tampak dengan sengaja mencari keributan: campuran sifat manja dan kenes ("Saya memang tidak bisa bertingkah lain dari itu – manja dan kenes", katanya dalam sebuah surat untuk H.B. Jassin, 19 April 1960), keinginan untuk memperoleh perhatian dan publisitas bagi dirinya sendiri dan bagi teaternya, dan juga hasrat untuk memberontak kepada lingkungannya.

Teater Rendra barangkali cocok untuk memenuhi semua itu. Teater adalah tempat yang baik: ada publik untuk kekenesan, ada kebebasan untuk kemanjaan. Suatu niat mirip *avant-gardisme* bekerja dalam dirinya ketika ia mendefinisikan publiknya sebagai bagian dari ketidakbebas-

an. Teater dimaksudkan untuk kontroversial karena ia mengalamatkan diri kepada suatu publik tertentu yang dalam hal ini ingin ditantangnya: maknanya bagi publik serupa dengan gugatan atau pertanyaan. Teater Rendra waktu itu mungkin nampak memandang publik sebagai "orang lain". Tapi berbeda dengan teater kamar studi dan/atau teater yang berpretensi universal, dalam teater Rendra dan teater *avant-garde* umumnya sosok "orang" itu lebih spesifik. Juga tetap merupakan bagian dari dunianya sendiri, (karena itu ia lebih bisa kurang ajar) di mana kebekuan hadir dan menghambat. Maka Rendra menganggap diri sebagai penerus semangat kreatif Ronggowarsito, dan mendakwa "orang lain" itu tenggelam dalam tradisi serimpi yang dekaden dari abad XIX.[32]

Dengan kata lain, ia mempergunakan simbol-simbol yang sama dengan "orang lain" itu. Kita boleh percaya atau tidak pada Rendra ketika ia mempergunakan nama Ronggowarsito, namun jelas bahwa Rendra di situ telah mengambil sikap sebagai seorang pengritik kalangannya sendiri.

Dalam banyak hal kita menemukan paralelisme teater Rendra dengan koreografi Sardono W. Kusumo. Saya berbicara khususnya tentang *Samgita Panca Sona*-nya. Ia pun menampilkan diri sebagai semacam pemberontak, untuk mencari kemungkinan-kemungkinan baru. Tapi orang yang dibesarkan dalam asuhan lingkungan seni-tari Jawa tradisional ini juga memberontak justru karena ia bukan orang luar.

[32]Lihat pernyataan Rendra di *Sinar Harapan*, 2 Juli 1969. Subagio Sastrowardoyo sementara itu membantah "mithos" bahwa kepenyairan Rendra diilhami tembang-tembang Jawa. Baginya, bibit puisi Rendra harus dicari di Spanyol, pada Lorca *Budaja Djaja*, No. 68, Th. VII, Januari 1974, halaman 2-35: "Kerancuan Pribadi Rendra-Locra". Pendapat Subagio tentang pengaruh luar pada teater Rendra telah saya sebutkan sebelumnya.

Ekspresinya ditujukan kepada sebagian dari dunia pengalamannya sendiri. Dalam hal ini ia berbeda dengan pembaharuan yang dilakukan oleh misalnya rombongan "Viatikara", yang tak lebih dari sekedar pelukis Dizentje dalam tari, menampilkan "Hindia molek" untuk orang asing. Sardono tidak memperbaharui tari warisan dengan menyibukkan diri pada pembaharuan unsur musik, bentuk, komposisi, atau tema. Ia tidak seperti Wishnuwardhana dengan tarian massalnya yang mencoba melambangkan perebutan Irian Barat di tahun 1964 – pembaharuan dengan mengambil-alih soal-soal aktual. Sardono bertingkah semacam koreograf *avant-garde* justru dengan gamelan, tembang dan cerita Ramayana. Ke dalam wilayah tembang, gamelan dan Subali-Sugriwa itulah ia mengadakan kejutan.

Sudah tentu apabila teater hanya ingin memberikan kejutan, hasilnya hanya harus diukur dari hebatnya heboh. Kecenderungan untuk itu memang kadang-kadang terasa pada Rendra dan Sardono, meskipun nampaknya sekedar sebagai gejala sementara. Atau setidaknya kita bisa menduganya dalam pementasan-pementasan Teater 23761 beberapa waktu yang lalu. Oleh Rustandi teater ini dilukiskan dengan "adegan sanggama di atas pentas, azan disusul oleh lagu jreng-jreng, puisi pada kertas kacang goreng". Juga semboyan "Setubuhi cewek, tinggalkan sesudah orgasme! Pilih Honda 250 CC, kebut zigzag!". Rustandi menilai teater macam ini "lebih Westernis" daripada kaum "Westernis" dalam kesusastraan dan teater Indonesia sebelumnya. Saya kira ia benar: mungkin Teater 23761 meminjam ekspresi generasi muda Amerika kini, yang menampilkan gaya hidup, cita-cita dan selera tersendiri sebagai suatu *counter-culture.* Dalam masa ini bisa saja teater, sebagaimana musik pop, sebagaimana potongan celana dan dasi, merambat sebagai mode dari tempat ke tempat, ketika orang ingin serba cepat mengejar segala apa yang mutakhir di Barat, di mana teknologi bisa menyebarkannya langsung ke kota-kota besar lain

PERPUSTAKAAN
FAKULTAS SASTRA
Universitas Gadjah Mada

di dunia. Peniruan selamanya terjadi – juga dalam lingkungan negeri sendiri.

Di tahun 1953 misalnya Sitor Situmorang menulis "Jalan Mutiara", suatu naskah drama yang oleh Soedjatmoko dianggap "menunjukkan latar-latar pesimistis dan eksistensialistis". Dan meskipun oleh Soedjatmoko hal itu dikecam, karena "terletak jauh dari suasana hidup kita", tak urung apa yang disebut "eksistensialisme" itu tersebar di masyarakat seniman kita.[33] Barangkali Soedjatmoko salah. Tapi barangkali pula Iwan Simatupang cukup sehat ketika ia menertawakan pementasan "Kehancuran" oleh Rd. Lingga Wisjnu M.S. sebagai "rame-rame jadi eksistensialis" di tahun 1954.[34]

Demikian pula ketika teater "mini-kata" Rendra menjadi perhatian, sebagai sesuatu yang baru dan juga sebagai sesuatu yang membikin orang marah atau bengong, bentuk-bentuk teater yang seperti itu muncul di mana-mana, termasuk Kudus, sebuah kota santri dan pusat perdagangan rokok kretek di Jawa Tengah.[35]

Tapi gejala peniruan – juga hal-hal yang mengejutkan – selamanya bersifat sementara. Seperti telah dikatakan di atas, apa yang baru kualitasnya ditentukan oleh, atau terpaut pada, waktu dan tempat tertentu.

Rendra tidak bisa mengejutkan publik setiap kali dalam teaternya, terutama apabila publik itu telah menjadi

[33]Lihat Soedjatmoko, "Jalan Mutiara" dan "Manusia Indonesia", dalam *Siasat*, 17 Mei 1954.

[34]Iwan Simatupang, "Rame-rame Jadi Eksistensialis", *Siasat*, 29 Agustus 1954, halaman 24.

[35]Pementasan oleh HSBI (Himpunan Seni Budaya Islam) setempat, pada malam Halal bi Halal 1971 itu mementaskan lakon-lakon "tanpa-naskah, tanpa sutradara dan tanpa *plot*", dengan judul-judul seperti "Orator", "Mabuk", "Anarchie", "Matinya Seorang Indian", "Domento Los Carlos". Lihat *Tempo*, 25 Desember 1971.

publiknya. Pada suatu saat ketika sang publik telah tak lagi menjadi "orang lain" sama sekali, teater tak lagi memperoleh maknanya sebagai pemberontakan. Kontinuitas pun akan pulih kembali, dan makna itu berubah. Apalagi apabila antara publik yang dituju dengan teater sebenarnya terdapat perkaitan simbol, kepentingan, persamaan sejarah. Saya kira dalam kehidupan teater mutakhir kita perkaitan itu ada, dan persamaan sejarah itu disadari. Adakah di masa depan akan terguncang lagi kontinuitas itu, itu bukanlah hal yang mustahil. Juga hal yang pasti akan dibutuhkan. Keniscayaan teater untuk selalu berbicara kepada publik yang intim justru berarti juga keleluasaan untuk merdeka, dan berkembang.***

(1973)

SASTRA DAN MASYARAKAT*

Rendra

Semula saya menduga, bahwa di dalam pertemuan ini saya akan terlibat di dalam perdebatan mengenai apakah kesusastraan bisa mengubah kebudayaan. – Rupanya hal ini tidak terjadi.

Perdebatan yang dilakukan oleh para pembicara utama, S. Takdir Alisjahbana dan Goenawan Mohamad, yang ke dua-duanya bersikap mutlak-mutlak itu, di luar tetek-bengek yang telah mereka ucapkan, rupanya justru menjurus kepada persoalan yang lebih dasar, yaitu, menurut pemandangan saya, mengenai: "Apakah manusia mampu mengubah kebudayaan".

Di dalam hidupnya, manusia, berkat fikirannya, selalu berusaha untuk berkembang yang berarti berubah ke *keadaan* yang lebih baik.

Syahdan, *keadaan* manusia itu pada dasarnya dibatasi oleh dua kenyataan, yaitu: kenyataan alam dan kenyataan kebudayaan.

*) Dari Seminar Peran Sastra dalam Perubahan Masyarakat, 10 Agustus 1982 di Jakarta. Pernah diterbitkan dalam *Mempertimbangkan Tradisi* (Jakarta: Gramedia, 1983), halaman 71-76, editor: Pamusuk Eneste.

Maka, beginilah jadinya saya ini!

Kenyataan alam membatasi saya sehingga mau tak mau saya harus lahir di Indonesia di tahun 1935. Tidak bisa lagi saya tawar sehingga bisa lahir di padang prairi di Amerika 200 tahun yang lalu sebagai orang Indian suku Sioux. Mata saya hanya dua dan tak bisa saya tawar sehingga punya mata satu lagi di bagian belakang kepala. Saya pun juga tak bisa menawar agar otak saya bisa setangkas Soe Hok-gie, Arief Budiman, Hariman Siregar, atau Goenawan Mohamad. Begitu dan seterusnya.

Kenyataan kebudayaan membuat saya hidup di dalam keadaan sosial, politik, dan ekonomi seperti ini! Modal dan alat berproduksi dicengkeram dan dikuasai oleh para penguasa dan orang-orang asing, secara umum pengertian nilai bangsa saya sangat mekanis, dan kesempatan untuk berkarya sangat tertekan dengan sumpegnya.

Pemberontakan dan keprihatinan dalam jiwa sering terjadi apabila fikiran saya tidak puas terhadap kenyataan alam. Kenapa Soe Hok-gie yang begitu cerdas dan baik hati telah lebih dulu mati, sedangkan orang-orang yang berfikiran kriminal, yang korupsi, dan yang menindas bangsa berumur lebih panjang, misalnya? Dan banyak lagi ketidakpuasan semacam itu.

Keadilan alam sungguh berada di luar sistem nilai yang bisa dikuasai oleh fikiran empiris manusia. Untuk menghayati rahasia alam kita harus memakai cara mengikuti aliran air. Dan untuk bisa menghayati aliran air kita harus bisa ulet, tenang, dan *pasrah*. Kemudian, di puncak penghayatan seperti itu kita akan menjadi "bisu", karena kita mengalami satu keadaan yang sukar diterjemahkan ke dalam bahasa kebudayaan; suatu keadaan di mana kemarin dan esok adalah hari ini, bencana dan keberuntungan sama saja, titik dan cakrawala itu sama . . . suatu keadaan yang . . . "ning".

Alam tidak lahir dari manusia.

Alam tidak dicipta dari fikiran manusia.

Tetapi kebudayaan lahir dari fikiran manusia. Keadaan sosial, politik, dan ekonomi yang menguasai kita sekarang ini lahir dari fikiran manusia. Gaya hidup suatu bangsa bukanlah *nasib* bangsa itu. Adat-istiadat suatu bangsa bukanlah *alam* bangsa itu. Ketidakadilan yang terjadi di dalam masyarakat kita sekarang ini juga lahir dari fikiran manusia. Jadi bisa diubah! Tentu saja bisa diubah kalau fikiran kita telah mengambil keputusan dan menetapkan pengabdiannya terhadap keputusan itu.

Memang usaha untuk membuat perubahan kebudayaan akan berurusan dengan kenyataan, sebagaimana telah disinggung oleh Sartre yang dikutip oleh Goenawan Mohamad. Ya, bahkan kenyataan yang sudah menetap dengan sangat teguhnya. Tetapi kenyataan itu adalah kenyataan sosial atau kenyataan kebudayaan yang dibuat oleh kesadaran fikiran manusia, yang betapa pun selalu mempunyai batasnya, jadi tidak sempurna dan selalu bisa disempurnakan atau diubah oleh kesadaran fikiran manusia lain. Kenyataan sosial dan kenyataan kebudayaan tidak layak kita berhalakan atau kita persetankan. Melainkan harus kita hadapi dengan akal sehat. Kalau memang secara analitis dan objektif sudah mulai menjadi kenyataan yang mengganggu kehidupan, tidak ada salahnya untuk kita ubah.

Keadilan di dalam alam hanya bisa diharap dan ditunggu. Keadilan di masyarakat harus diperjuangkan biarpun seru.

Dalam hal ini sikap *pasrah* yang dipujikan oleh Darmanto Jatman tidak pada tempatnya. Sebab kita tidak berurusan dengan kehendak Tuhan, tetapi dengan kehendak orang-orang yang juga punya kepentingannya sendiri dan kebenarannya sendiri.

Dan sikap *mulur-mungkret*, *mulur-mungkret* dari ajaran Ki Ageng Suryo Mataram, sebagaimana dikutip oleh Darmanto, hanya bisa kita kenakan dalam hal taktik, tetapi tidak bisa kita ambil sebagai suatu sikap di dalam strategi. Sebab ajaran Ki Ageng tersebut lebih tepat kalau dikenakan dalam hubungan antar-manusia, secara jiwa terhadap jiwa; sedangkan di dalam usaha yang sedang kita bicarakan ini hubungannya adalah antara kehendak fikiran orang dengan suatu *sistem*. Lalu sistem manakah yang mau "mulur-mungkret" di dalam strateginya? Begitu ia mendapat kesempatan mulur ia akan molor terus sampai ia bisa membungkus dunia.

Seorang arsitek pernah berkata kepada saya: "Arsitek itu bukan burung manyar. Burung manyar membangun sarang yang indah hanya dengan dorongan mekanis, tanpa desain lebih dulu. Tetapi seorang arsitek lebih dulu membuat desain dengan fikirannya, lalu segala kegiatan membangun gedungnya harus berdasarkan desain itu".

Demikian pula hal dengan membangun masyarakat baru. Tidak bisa kita hanya mengandalkan kemampuan fikiran kita untuk menangkap *surprises* di dalam kehidupan dan lalu berimprovisasi dengan kenyataan itu. Dalam kehidupan pribadi hal itu bisa dilakukan, tetapi di dalam membangun masyarakat (jadi di dalam hal yang menyangkut lembaga dan pengerahan kerja sama antara lembaga-lembaga), desain yang mencakup kompleksitas yang ada sudah sewajarnya diperlukan.

Sebetulnya inilah yang "diimpikan" oleh Takdir Alisjahbana. Tidak aneh, tidak kenes, tetapi secara logis wajar. Justru sebetulnya di sinilah tempatnya Pancasila dan Undang-Undang Dasar '45 apabila diterapkan secara analitis dan rasional.

Emha Ainun Nadjib kuatir bahwa keterkaitan kita dengan rangka nilai yang lebih makro bisa menyebabkan kita

harus mengkompromikan "otonomi dunia sastra", "kemerdekaan kreatif", dan "kebebasan individu". Memang hal itu bisa terjadi kalau kita melihat ke Rusia dan negeri-negeri komunis lainnya. Tetapi selama desain yang kita maksud di atas itu tidak berpolakan desain Rusia, Cina, dan negara-negara sebangsanya, kita tidak perlu keburu takut serupa itu. Sebab secara analitis dan logis manusia toh juga akan bisa sampai kepada "impian" suatu keadaan di mana keadilan politik, sosial, dan ekonomi bisa diusahakan dan dikelola.

Tentu saja desain bisa juga dikuasai oleh tipu-daya sehingga janji pembebasan bisa menjelma menjadi pengekangan dan penghisapan; kaum buruh di Polandia memberontak karena mereka dikhianati dengan pola semacam itu.

Namun toh perubahan kenyataan sosial dan kebudayaan tak akan bisa memuaskan kehendak yang kita sadari bila hanya mengandalkan kepada improvisasi.

Goenawan Mohamad bergumam bahwa ilmu-ilmu telah tumbuh dengan kenyataan keterbatasannya, sehingga usaha untuk menemukan suatu struktur yang cukup bermakna, yang dikira akan bisa mempertautkan mereka, akan terbukti dibikin-bikin, sia-sia, dan mubazir pada akhirnya. Tentu saja hal itu bisa terjadi. Tetapi apakah lalu kita akan selalu membiarkan ketidakadilan sosial hanya dihadapi sama dengan menghadapi nasib? Ini cara berfikir yang tidak dialektis.

Lalu apa gunanya kita mandi kalau sebentar nanti tubuh kita akan kotor lagi? Tetapi justru itulah isi dari peradaban umat manusia: ia akan selalu mandi meskipun tahu nanti akan kotor lagi. Dinamisme di dalam peradaban terjadi karena sifat manusia yang ini.

Matahari terbit, matahari terbenam. Ke duanya sama-sama menakjubkan. Manusia selalu mempunyai alasan yang logis untuk optimistis atau pesimistis.

Tetapi sebenarnya matahari tidak terbit, tidak tenggelam. Pada hakikatnya bumilah yang berputar, dan manusia secara alamiah melekat ke bumi. Ia bisa ke langit hanya dengan kebudayaan. Apabila ada peluang kemampuan berfikir dan mengolah sarana, ia akan selalu ingin membuka langit. Aih! Lebih dari itu: ia ingin *nyamperin* matahari! Meskipun ia tahu bahwa ia hanya bisa melihat matahari dari satu sisi penglihatannya. Sungguh suatu kenyataan yang hanya secara kabur bisa dilukiskan. Dan bila ia melihat sesama insan ia harus memandang dari segenap jurusan. Itu pun tanpa mendapat gambaran yang lengkap. Namun begitu, karena daya hidup, fikiran manusia terus berkembang! Tetapi tanpa kerendahan hati, manusia tak akan bisa merumuskan keterbatasan pandangannya tanpa menghiba dan cengeng.

Di dalam novel *The Old Man and The Sea*, Hemingway telah menciptakan metafora yang bagus mengenai kekuatan daya hidup dan kerendahan hati manusia di dalam menempuh jalan hidup dan jalan peradaban. Sayang sekali novel ini telah "disikat" Takdir Alisjahbana sebagai sastra tak berguna kerena sifatnya yang "pesimis" dan "defaitis". Saya memandangnya justru sebagai sastra yang mencerminkan daya hidup dan kerendahan hati. Dan sesungguhnyalah bagi saya: di dalam takaran pertentangan antara kenyataan alam dan kenyataan kebudayaan dalam diri manusia, pesimisme dan optimisme tidak ada gunanya; sedangkan yang berguna hanyalah kekuatan daya hidup dan kerendahan hati.

Sebenarnya saya sangat menghargai daya hidup Pak Takdir. Tetapi saya kecewa terhadap sikapnya yang terlalu absolut dalam menolak sastra yang oleh Ainun Nadjib disebut sebagai "sastra bisu", dan juga terhadap sastra yang melihat keterbatasan manusia. Sebab dalam penghayatan akan jalan alam manusia, penyadaran akan keterbatasan manusia justru akan mencapai katarsis. Sedangkan para sastrawan

"bisu" sebenarnya bisa mengungkapkan hubungan antar manusia dengan segenap liku-liku jiwanya secara mendalam, atau sebenarnya bisa menggarap masalah-masalah manusia yang lain yang berada di luar jangkauan masalah sosial, ialah masalah agama dan sebangsanya.

Bahkan seorang seniman yang memilih melibatkan dirinya dengan ideologi sosial seharusnya tak usah pula menolak seni untuk seni. Saya sendiri, meskipun sudah terlibat dengan ideologi sosial, juga sangat suka menikmati karya-karya Braque dan Kandinsky yang abstrak. Misteri pengalaman penghayatan ruang dan cahaya di dalam lukisan Braque menimbulkan kesan ketidakterbatasan kepada penglihatan saya. Sungguh suatu pengalaman fikiran yang menakjubkan. Berjam-jam saya duduk di muka lukisan semacam itu. Dan selama itu saya merasa bahwa "alam" di dalam diri saya menjelma. Kemudian lama-lama alam di dalam diri dan alam di luar diri saya bertemu dalam suasana tak terbatas dan tak terlukiskan. Asyik sekali. Sayang sekali seniman-seniman bisu di Indonesia dewasa ini kebanyakan tidak mencapai kedalaman fikiran serupa itu. Kecuali penyair Sutardji Calzoum Bachri dan pelukis-pelukis Oesman Effendi, Rusli, dan Nashar. Mereka-mereka ini memang asyik, tetapi seniman "bisu" yang menjadi "bisu" karena kompleks-kompleks dalam pribadi yang menghalangi kebebasan fikiran mereka sendiri memang tidak mengasyikkan. Apalagi alangkah mengecewakannya, apabila seniman-seniman itu menjadi "bisu" karena miskin penglihatan atau miskin rasa kemanusiaan.

Segi hidup yang beragam adalah sama kompleksnya dengan jiwa manusia yang mempunyai sembilan juta bayangan. – Sungguh, memandang insan harus dari segenap jurusan.

Demikianlah kini saya ucapkan Wassalammualaikum Warahmatullahi wabarakatuh.

Kemudian sambil mundur akan saya ucapkan sebuah sajak Sutardji Calzoum Bachri.

KALIAN
pun

1982

SASTRA INDEPENDEN*

Emha Ainun Nadjib

I

Sejarah perpuisian Indonesia modern, sejak Chairil Anwar, mencatat setidaknya tiga tonggak terpenting. *Pertama*, pembebasan dari konvensi puisi lama (Pujangga Baru dan seterusnya), dipelopori oleh Chairil. *Kedua*, pembebasan dari tekanan kepentingan propaganda politik. *Ketiga*, perjuangan menegakkan apa yang dinamakan *kemerdekaan kreativitas* yang di kedua sayapnya berkibar dua bendera yang agak kontradiktif, yakni *pemasyarakatan puisi*, di satu sayap, dan di sayap lain *pembebasan kata dari makna.* Ke tiga tonggak ini tertancap di atas panggung sosial yang berbeda-beda, serta ditokohi oleh sentral figur yang berbeda-beda pula. Yang pertama, *Chairil Anwar*, berada pada moment dicapainya kemerdekaan politik Indonesia. Kedua, *Taufiq Ismail*, berdiri di podium sebagai penyair, berpidato dan menolak suatu gelombang isme dan sistem yang apabila berhasil mencengkeram, maka akan cenderung mengeksploitir kesenian menjadi alat propaganda politik belaka. Dan ketiga, paralel dengan arus *demokratisasi* dan modernisasi

*)Pernah dimuat di majalah *Basis* No. 7/XXXI/Juli 1982, yang diambil dari ceramah Peringatan Hari Chairil Anwar, Fakultas Sastra Universitas Gadjah Mada, 24 April 1982. Juga diterbitkan dalam *Budaya Sastra*, editor Andy Zoeltom, (Jakarta: Rajawali Pers, 1984), halaman 137-150.

kehidupan bernegara di berbagai bidang, puisi Indonesia berderap mementaskan kemerdekaan berkesenian yang hari ini dipuncaki oleh *Sutardji Calzoum Bachri*, si tukang mantra yang dengan kredonya berusaha membebaskan kata dari makna.

Di samping ke tiganya, tentu saja ada gejala-gejala lain, atau cuatan, karena setiap proses selalu mengandung bermacam arus dan warna yang barangkali berbeda. Akan tetapi yang menarik untuk dipersoalkan di sini, apakah arus sejarah perpuisian (kesusastraan) Indonesia itu berdiri sebagai tuntutan gejala yang berdiri sendiri, ataukah memiliki kaitan yang erat ataupun tidak, dengan keseluruhan proses masyarakat dan negara Indonesia. Dengan kata lain, apakah ia suatu dunia yang steril, berkat suatu keadaan di mana ia memiliki kemerdekaannya sendiri. Apakah ia ikut *menyebabkan*, atau sebutlah *menentukan*, atau justru *ditentukan* oleh suatu kondisi kemasyarakatan yang lebih menyeluruh? Apakah ia tergantung atau tidak? Apakah kesusastraan kita ini *dependen* ataukah *independen?* Dan apakah makna sosial dari dependensi atau independensi itu?

II

Saya ingin menghindari suatu frame persepsi yang akan menyebut misalnya *Lekra* sebagai seni *sayap kiri*, sementara *Manikebu* adalah penolakan terhadap kiri, meskipun belum tentu kommited dengan *kanan*. Dalam forum kesusastraan agak kurang enak untuk memakai frame yang "politis". Juga terlalu simplifikatif untuk mengatakan bahwa puncak *seni Orde Lama* ialah Lekra sementara puncak *seni Orde Baru* adalah "nothingness"nya Sutardji, yang notabene berorientasi ke kanan. Apalagi untuk mengungkap bahwa Lekra itu seni komunis dan Tardji cs. itu seni produk kapitalis. Asumsi semacam ini bisa mengganggu stabilitas perpuisian Indonesia. Meskipun jelas bahwa *Fidel Castro* pun akhirnya tak bertahan membawa negeri-

nya di posisi *non-blok*, dan Indonesia, seperti dimafhumi bersama, belum bisa bermimpi untuk bisa menerapkan sungguh-sungguh kemandirian politik, ekonomi, bahkan budayanya. Tapi, siapa bilang perpuisian Indonesia tak mampu mandiri?

Mari kita periksa dengan pendekatan yang "membumi" saja. Umpamanya, selama ini pengertian kemerdekaan kreatif selalu diletakkan pada *konteks eksternalnya* saja, dan tidak atau kurang pada *konteks internalnya*. Artinya, asosiasi pokok dari tema kemerdekaan kreatif ialah *perlawanan terhadap kekuatan dari luar kesusastraan*, misalnya sensor dan lain sebagainya. Tema tersebut kurang membawa kita pada penglihatan terhadap kondisi personal seorang sastrawan, penyair, seberapa jauh ia merdeka dari latar-belakang yang membentuk dan mengkondisinya. Ini tidak dalam pengertian bahwa sastrawan, penyair, seberapa jauh ia merdeka dari latar-belakang yang membentuk dan mengkondisinya. Ini tidak dalam pengertian bahwa sastrawan mesti memproteksi diri dari kaitan latar-belakang, tapi bagaimana ia mampu melihat, memahami dan menguasai latar-belakang itu di dalam dirinya, agar permunculan kreatifnya sesuai dengan kemerdekaan manusiawinya yang paling mandiri. Ini yang menentukan apakah ia disebabkan ataukah menyebabkan kondisi eksternalnya. Dengan bahasa populer, apakah seorang sastrawan bisa berbuat untuk lingkungannya, ataukah justru diperbuat. Kesusastraan yang independen bukan terutama bahwa ia merdeka untuk mengekspresikan diri, melainkan bahwa *sumber kreativitasnya itu sendiri merdeka.*

Kesusastraan Indonesia Modern hidup dalam suatu "masyarakat baru" yang menggunakan cara-cara dan peralatan baru untuk lebih membahagiakan hidupnya. Kepercayaan amat besar terhadap intelektualisme, disiplin analisa, pembagian kerja profesional, spesialisasi-spesialisasi, keterpisahan-keterpisahan, serta segala faktor anutan modernis-

me yang sementara ini "identik" dengan westernisme. Pada perpuisian modern kita, orientasi westernis ini tak tersembunyikan lagi. Tapi, apa makna dari *anutan itu?* Seberapa jauh struktur "negara perpuisian" kita berkaitan dengan struktur masyarakat yang ada?

III

Aksentuasi keterpisahan antara berbagai bidang kehidupan sebagai disiplin yang sendiri-sendiri dan berbeda-beda, di satu fihak telah menghasilkan pendalaman-pendalaman spesialistis yang hasilnya sebagai peningkatan peradaban manusia, telah kita rasakan bersama. Tetapi di lain fihak, cara baru kita yang modern tersebut kurang memberi peluang pada mobilisasi dialog, kaitan-kaitan kausalitif, dialektika serta kemenyeluruhan dari pelbagai bidang kehidupan yang ada. Masing-masing berdiri sebagai forma kualitatif yang sendiri-sendiri, dan di puncaknya mengenal suatu term yang bernama *hukum kompetensi.* Seorang dokterlah yang punya kompetensi penuh untuk berbicara tentang kesehatan, dan seorang sosiologlah yang paling bisa dipercaya persepsinya tentang masalah-masalah sosial. Di dalam ungkapan yang populer, kita sering mendengar hukum-hukum yang berlaku dalam masyarakat, umpamanya: "Jangan berpolitik di Mesjid", "Jangan berkhotbah dalam puisi" atau "Pemilu itu semata urusan politik, bukan agama".

Untuk tingkat tertentu bagi pembatasan permasalahan secara intelektual, ungkapan tersebut adalah normal. Akan tetapi naiknya harga lombok pada mulanya adalah soal politik. Anda boleh mendirikan gereja atau tidak, bergantung pada perimbangan kekuatan politik. Dan Manikebu dilahirkan untuk mengantisipasi suatu intervensi politik. Artinya, setelah proses spesialisasi atau eksklusivisasi, pada akhirnya kita harus kembali kepada rangka menyeluruh dari kehidupan. Seperti juga kalau kita melihat bahwa, misalnya,

karya sastra pun mengemban suatu idealisme kemanusiaan yang terkandung dalam ajaran agama; dan mekanisme kehidupan beragama pun mengandung disiplin estetika. Setiap unsur kehidupan memiliki batasannya sendiri sebagai pengertian, tetapi pada keseluruhannya ia adalah sebuah kebulatan kehidupan.

Pada sistem yang kini berkembang, kebulatan itu adalah berupa keterpisahan-keterpisahan. Suatu *kekuatan yang memimpin kehidupan masyarakat* akan senantiasa memelihara dan *mempertahankan keterpisahan* itu. Justru untuk menjaga mobilitas sistem itu sendiri. Keadaan ini berhimpit erat dengan suatu *susunan* (struktur) keadaan masyarakat yang mewadahi sistem tersebut, yang nanti akan saya uraikan – tetapi yang penting di sini, dipertahankan keterpisahan itu antara lain untuk (sejak semula) menghindarkan kemungkinan-kemungkinan *kreativitas kehidupan* (bukan sekedar kreativitas arsitektur dalam bingkai "dunia arsitektur", atau kreativitas kesenian dalam bingkai "dunia kesenian") yang bisa mengguncangkan sistem yang berlaku. Kreativitas kehidupan dalam bingkai kehidupan, bisa saja berasal dari sudut kesenian umpamanya, tetapi gaungnya tidak terbatas pada bingkai kesenian. Jadi, keterpisahan itu adalah suatu pola yang ternyata bisa dipakai untuk memelihara kekuasaan-kekuasaan yang semacam itu. Dan kesusastraan kita – meskipun ditandai juga oleh alienasi atau gejala-gejala yang berbeda – tetapi agaknya sedang berkembang ke arah pengukuhan keterpisahan itu.

Konvensi perpuisian Indonesia modern makin menuju kepada suatu tata nilai yang cenderung "membisu". Artinya makin mengkolonisasi diri ke dalam suatu dunia abstraksi yang secara sensitif sekali diproteksi dari kaitannya dengan disiplin-disiplin lainnya. Sutardji yang membebaskan kata dari makna terlihat sebagai puncak dari konvensi membisu tersebut. Kita sukar untuk mengelak jika ada orang yang mengatakan bahwa kredo Sutardji itu paralel

dengan pidato-pidato pejabat yang juga sarat dengan kata-kata yang tanpa makna. Meskipun susunan "kimiawi"-nya lain, tapi ia bisa dituduh juga membius orang banyak seperti esensi propaganda Lekra. Wajah *escapisme*-nya bisa membuat *audiencesnya* terlupa bahwa bukan tidak ada masalah-masalah kemanusiaan di negara ini yang perlu dituangkan ke dalam karya puisi. Sutardji tentu bukanlah figur yang semacam itu, dan ia bukan seorang pribadi yang tercerabut dari urgensi aktual dari permasalahan masyarakat. Puisi mantranya bahkan bisa dilihat runtutan alurnya dari tradisi perpuisian lama kita; akan tetapi konvensi membisu itu secara tak disadarinya telah "dieksploitir" untuk mendukung sistem kehidupan yang ditumbuhkan oleh suatu kekuasaan.

Konvensi membisu itu juga melahirkan suatu paradigma yang memfirmankan bahwa eksistensi seorang penyair itu adalah puisinya. Selebihnya, manusia penyair itu dalam hal-hal lain tidak terikat. Seorang penyair yang "mengabdi total terhadap dunia puisi", untuk itu ia mengorbankan *commitmen* kehidupan lainnya, bisa dianggap sebagai penyair paling kualitatif, paling setia dan bertanggung jawab terhadap puisi. Masalahnya di sini yang dianggap penting bukanlah totalitas sebuah pribadi manusia, melainkan keberadaan utuh dalam bingkai dunia puisi, dan konvensi membisu yang semacam itu.

Dalam Forum Penyair Muda Jakarta baru-baru ini Sapardi Djoko Damono mengemukakan bahwa *puisi* adalah *dunia rekaan.* Dikatakan bahwa banyak penyair muda yang akhirnya menjadi tidak setia kepada disiplin dunia rekaan ini, dan jatuh ke dunia riil yang ada di sekitarnya. Sebagai contoh ada sajak yang menyebut nama seorang penyair atau seorang menteri, "itu tak setia kepada puisi sebagai dunia rekaan" katanya. Pernyataan ini adalah perlawanan terhadap konvensi lain yang memandang puisi tetap pada segi *bentuk* dan *isinya.* Ia juga merupakan le-

gitimasi yang lebih tegas dari tata nilai yang memang terasa berkembang selama ini. Tidak sreg atau "tidak serius" rasanya kalau dalam puisi anda ada tercantum nama "Amir Machmud" umpamanya. Kalau hendak mendramakan Indonesia juga anda sebaiknya jangan menyebut Pancasila atau P-4. Bikinlah metafor, rekaan, abstraksi ke dunia antah-berantah misalnya. Demikian "rasa nilai seni" kita yang cukup kuat selama ini.

Dalam forum yang sama Sutardji sendiri mengemukakan bahwa makna tak penting, pokoknya asal enak dibaca maka sebuah puisi sudah berhasil. Abdul Hadi WM, sementara itu mengkonfirmasi apa yang saya sebut di atas sebagai hukum kompetensi: dalam berpuisi kita harus ingat batas kompetensi kepenyairan. Biarlah sosiolog berbicara soal-soal sosial, mereka yang berkompeten.

Ungkapan ke tiga penyair yang termasuk terpenting di Indonesia ini, menegaskan konvensi-membisu tersebut. Secara implisit statemen tersebut merupakan penolakan terhadap puisi-puisi protes sosial. Konvensi-membisu perpuisian Indonesia mutakhir ini agaknya cukup kuat "kekuasaan"nya, sehingga Rendra, yang dalam hal ini merupakan suatu alienasi, bahkan harus menyembunyikan dirinya dalam term "puisi pamflet". Ia tak cukup santai untuk menyebut bahwa itu puisi, ya puisi begitu saja. Sebab batasan yang lebih layak, nampaknya, bukanlah bahwa sebuah puisi harus "mengurusi" ini dan tak boleh mengurusi "itu", tetapi apakah ia memiliki takaran kualitatif yang cukup sebagai sebuah puisi.

Barangkali benar bahwa kita masih dihinggapi oleh *trauma Lekra*, sehingga kita "allergis" terhadap puisi-puisi yang berasosiasi sosial praktis, apabila yang jelas menuding ke daerah politik. Akan tetapi ini bukan suatu alasan untuk justru memilih suatu bingkai nilai yang orang bisa menyebutnya sebagai a-sosial.

Kecenderungan ini justru merupakan tindak pemasung-

an kemerdekaan kreatif yang dilakukan oleh penyairnya sendiri. Paling tidak karena, saya yakin, sebagai manusia pribadi, penyair-penyair ini tidaklah bisa bersikap meringkuk dalam bingkai eksklusif semacam itu. Mereka tentu tetap memiliki komitmen sosial yang juga diaktivisir dalam kehidupan kesehariannya, mereka juga tetap memiliki keterharuan dan akal sehat dalam melihat masyarakatnya. Masalahnya, saya kira, karena kekurangmampuan, atau paling tidak ketidakbetahan untuk berada dalam suatu susunan keadaan yang amat menghimpit. Ia tidak memilih berbuat sesuatu terhadap himpitan itu, melainkan mengkolonisasi diri. Suatu sikap eskapis. Dan memang inilah, agaknya, yang dibutuhkan oleh mobilitas sistem yang ada.

Ini merupakan salah-satu contoh dari *sifat dependen* tata nilai perpuisian modern kita, meskipun ini bukan gejala yang bulat. Dependensinya itu bukan melewati suatu "perintah politik" atas prinsip nilai perpuisian, melainkan lewat suatu *konditioning* yang menyeluruh dalam tata kehidupan masyarakat. Kalau mau ngomong "ngawur", itu paralel dengan Umat Islam Negeri ini yang dibius dengan MTQ-MTQ, sumbangan-sumbangan (ingat sumber sejarah takluknya Aceh pada Belanda), dibiusnya mahasiswa dengan Porseni, atau proyek-proyek lain yang "lepas", yang bisa menghindarkan kesadaran mereka terhadap urgensi-urgensi masalah lingkungan, atau setidaknya penundaan. Meskipun strateginya lain, tapi esensial sama. Contoh lain, TIM umpamanya, bisa saja dikoarkan sebagai "Negeri merdeka di tengah Indonesia tak merdeka" — tapi bisa juga berarti sebaliknya, apabila ia memang memompa konvensi-bisu kesenian modern, yang secara tak langsung menguntungkan kerangka sistem yang ada. Tapi tentu TIM tidak sesederhana itu. Ia memiliki gejala yang bermacam-macam. TIM bukan lembaga yang posisinya seperti konsumerisme yang membius masyarakat. Ia didirikan, saya kira, justru untuk yang sebaliknya. Persoalannya, seberapa jauh pemegang-pemegangnya kini memiliki perspektif pemikiran yang

mampu menghindarkannya dari peranan yang berbalik dari keseyogyaannya. Ia adalah lembaga yang patut kita banggakan, sepanjang ia berusaha ikut "menyebabkan" suatu kondisi masyarakat seperti yang dikehendaki oleh prinsip-prinsip kemanusiaan, dan bukannya malah "disebabkan", diseret, ditekan. Untuk itu, dengan memikirkan strateginya yang tepat, bagi saya TIM harus membebaskan diri dari konvensi-bisu semacam itu.

IV

Kaitan lain ialah dengan struktur masyarakat, baik secara ekonomi, politik, sosial dan lain sebagainya. Struktur yang saya maksud ialah yang ditandai oleh stratifikasi *kelas-kelas*, yang untuk bangunan Indonesia dilengkapi oleh *karakter kepriyayian*, dalam bentuknya yang mungkin berbagai-bagai. Sendi-sendi dari struktur ini ialah *kekuatan-kekuatan establishment*, kekuasaan-kekuasaan kemapanan pada mulanya prasyarat dari establishment ini adalah kemampuan kualitatif. Tetapi dalam banyak hal itu bisa riskan, sehingga kemudian ada proses di mana yang dibutuhkan ialah *kadar loyalitas*, *kemampuan kolaborasi* atau *kesediaan mendukung* segala *sabda kelas atasan*, yang di beri ilustrasi dengan *sogokan-sogokan* yang berupa apa pun. Kerangka dan falsafah dasar dari kesemuanya itu, dalam bahasa populer, ialah *kapitalisme*, dengan *materialisme* sebagai sumbernya. Dalam konteks politik, itu adalah imperialisme tersembunyi, yang tak bisa kita bantah, bahwa kita memang berada di dalamnya hampir sepenuh-penuhnya.

Tujuan hidup, masa depan, telah dirumuskan oleh kondisi struktur ini, ialah pencapaian establishment. Dalam bidang pendidikan, untuk itu anda harus mendaftarkan sekolah, mengikuti segala persyaratannya, mungkin juga harus menyogok. Kemudian anda membutuhkan kerja, mungkin perlu siapkan sogokan juga, setidaknya ada relasi; dan

sesudah kerja, anda musti loyal, musti ikut partai Pemerintah dan seterusnya. Itu suatu contoh kecil dari keterikatan kita pada struktur. (Saya tidak ingin mengatakan bahwa dalam banyak hal Universitas telah sukses mempersiapkan calon-calon birokrat yang akan melestarikan sistem dan struktur yang ada). Saya membayangkan satu binatang besar dengan *tentakel-tentakel* (lengan) yang banyak dan panjang-panjang dan memenuhi ruangan kehidupan. Kita tak bisa menghindar darinya. *Sukses* ialah apabila kita mampu bertengger di tentakel itu, syukur di tentakel kelas paling atas, yang kita capai entah dengan kemampuan yang memang luar biasa, dengan kolaborasi, atau *aliansi* dengan fihak-fihak yang sudah menghuni tentakel. Kelas terbawah dari masyarakat terletak di gelembung-gelembung tangan panjang tentakel tersebut, yang menghisap dan memeras. Kalau anda orang yang punya potensi, sukses anda ditentukan kemampuan anda untuk unjuk gigi tentakel itu. Syukur kalau ada "orang tentakel" yang bersedia turun ke bawah dan mengangkat potensi anda, seperti *Rudjito* menemukan *Topeng Losari*. Putri anda bisa nyanyi melampaui bakat Chicha Koeswoyo, tapi nasib putri anda itu ditentukan apakah anda tetangga Nomo atau masih ada hubungan famili dengannya. Kenapa alat musik Syntesizer begitu laku dan bergengsi tinggi, dan bukan gamelan? Kenapa *Josodipuro* bukan apa-apa dibanding Goethe? Mengapa Guruh mengoper pola gerak pop disco Amerika untuk mengindonesia? Karena ada nilai lain yang mendominasi nilai kita, dan diciptakan sistem dan struktur untuk mengukuhkannya.

Karir penulis-penulis sekarang banyak ditampung oleh majalah-majalah pop yang berdiri dalam kerangka industri kapitalis. Tentu saja bikin majalah itu industri. Tapi masalahnya, apakah penulis-penulis itu menyadari betul bahwa mereka bukanlah sekedar alat-alat industri, melainkan subjek-subjek yang juga mengaktivisir diri dalam tugas yang lebih kualitatif bagi kemanusiaan. "Tempuh

karir dulu, capai posisi potensial, baru idealisme" kata sebagian mereka. Strategi yang bagus, sepanjang pada akhirnya tak tenggelam begitu saja. Pola karir semacam itu merupakan pilihan yang paling masuk akal. Tetapi tatkala kata idealisme sudah menjadi barang tertawaan dan menjadi "potret kebodohan" maka masalahnya jadi tidak sederhana.

Di dalam kesenian, termasuk dalam perpuisian Indonesia, sudah lama juga terdengar "isu" tentang ***kaum mapan.*** Senirupa modern Indonesia mencatat tema ini secara gencar. Dalam "negeri perpuisian" kita bahkan mulai ada "jurang" di tengah "struktur pemerintahan"nya. Seorang penulis puisi baru dewasa ini akan sulit menemukan tatarantataran bagi peningkatan eksistensinya. Ke mana ia akan mengirim puisi-puisinya agar ia bisa menapaki jenjang-jenjang ke atas? Sementara penjaga beberapa pos publikasi puisi adalah orang-orang yang "tidak tepat", atau justru kaum establishment. Sederhana saja, misalnya puisi-puisi yang dimuat Horison adalah puisi-puisi yang diselerai oleh penjaga goalnya. Kita mungkin perlu mengadakan persekutuan atau pembuntutan terhadap tata nilai yang dia anut, agar tidak seperti penyair-penyair muda Jakarta yang terbentuk pada tata nilai yang coba dipertahankan oleh "atasan"nya. Sebagus-bagus teaternya ***Landung Rusyanto***, bagaimana mungkin pentas di TIM dan di "baptis" sebagai teater kualitatif yang "sah" secara nasional, apabila ia tidak mengusahakan diri untuk menghimbau, berkolaborasi, entah dengan cara apa dengan tentakel Ismail Marzuki itu. Sementara TIM memang memiliki *image* "pembaptis seni nasional" semacam ini. Ini adalah sebuah logika dari keberadaan struktur kerucut tersebut. Sebagai penyair, masih untung jika seseorang sekedar menjadi escapis yang bergumam-gumam sendirian di kamarnya. Tetapi apabila escapisme konvensi bisu itu diterapkan sedemikian rupa untuk menjadi suatu gelombang yang meluas, maka seyogyanya

kalau ia memperoleh tanggapan. Apalagi kalau ada karya puisi, yang kebetulan memiliki efektivitas sosial yang luas, secara kultural melegitimasi kekukuhan bangunan struktur dengan kelas-kelas, umpamanya dengan mensugesti sikap submissed dari kelas bawah. Ini lebih dari sekedar escapisme. Seorang pembaca "di luar sastra" bisa melihatnya sebagai dukungan eksplisit terhadap penekanan-penekanan ke bawah dalam tubuh masyarakat. Sebagai dependensi, maka ketergantungannya tidak lagi pasif, artinya semata-mata tergantung; melainkan ketergantungan yang aktif, yakni men-support secara aktif sedemikian rupa terhadap tata nilai establishment yang ada.

V

Dependensi tata nilai perpuisian modern terhadap sistem dan struktur masyarakat yang mengkondisir penyair-penyairnya, tentu saja tidak merupakan lanskap yang menyangkut keseluruhan mosaiknya. Betapa pun ironisnya, tapi sampai hari ini sejarah perpuisian kita tetap memegang term *pemasyarakatan sastra*. Ini suatu arus balik. Di samping itu di sekitar kita tetap banyak juga usaha-usaha perpuisian lewat berbagai modus, yang sengaja atau tidak tetap memelihara kaitan dan commitmen perpuisian dengan kehidupan di sekitarnya; meskipun sementara itu "konvensi-bisu" yang notabene bertolak belakang dengan usaha-usaha tersebut, cenderung dibiarkan. Tentu saja, kemerdekaan menjamin segala kecenderungan kreativitas, akan tetapi toh kehidupan selalu mengenal batasan-batasan yang menguntungkan atau merugikan eksistensi kemanusiaan.

Agaknya kita perlu menumbuhkan suatu *paradigma sastra independen*, meskipun dalam pengertian yang minimal. Ketidaktergantungan itu ialah antara lain kemampuan untuk tetap mandiri di tengah berbagai proses masyarakat dan negara, atmosfernya dan ramuan-ramuan kondisinya. Kemandirian itu kemudian dipresentasikan dengan barang-

kali menemui kemungkinan tabrakan-tabrakan dengan kekuatan-kekuatan yang mengitarinya. Namun itulah memang yang dialami oleh seniman di segala jengkal sejarah. Kemerdekaan kreativitas, dalam dimensi internal dan eksternalnya, agaknya pertama-tama musti didekati dengan disiplin dan kesetiaan *introspeksi*, di samping *ekstrospeksi*.

Di sisi lain, kita menyadari ketakterelakan posisi perpuisian modern Indonesia ini di lapisan elit. Akan tetapi ada elit yang *elitis*, dan ada elit yang *populistis*. Dalam hal ini, hukum-hukum yang berlaku dalam struktur "kenegaraan" perpuisian modern kita bisa dikatakan paralel dengan hukum-hukum yang berlaku pada struktur bidang yang lain. Sebutlah umpamanya satu faktor: orientasi ke atas. Agaknya, kini para penghuni tentakel-tentakel kelas atas, sebaiknya menyempatkan diri juga menengok ke bawah. Syukur mau turun betul dan *mengalami bawah. Sebab dalam struktur kerucut yang puncaknya adalah idea kualitas* ini, maka para "atasan"lah yang selalu dianggap memiliki kompetensi dan keabsahan untuk berbicara tentang segala yang terjadi di atas maupun di bawah. Turun ke bawah itu, setidaknya untuk melihat secara langsung mosaik perpuisian yang lebih ragam lagi; menumbuhkan demokratisasi dan keterbukaan terhadap berbagai macam kemungkinan nilai puisi. Lebih luas lagi turun ke bawah itu adalah keterlibatan lebih jauh ke dalam kehidupan sosial pada lapisan-lapisan yang paling membutuhkan komitmen, yang bukan sekedar dunia rekaan belaka.

Seorang penyair lebih dari sekedar seorang tukang reka-reka. Ia adalah *seseorang*, sepenuhnya. Kalau tidak, tak perlu ada sebutan penyair, tak perlu terbit buku puisi, tak perlu panggung *poetry reading*. Pembaca dan penonton bukan kawula-kawula yang membayarkan uang hanya untuk mendengarkan rekaan subjektif-eksklusif.

Dengan berorientasi ke suatu kiblat, puisi Indonesia harus membedakan antara *keperluan memperluas wawasan*, dengan keadaan *terjajah* oleh kiblat tersebut.

TENTANG PARA PENULIS
catatan sekilas

Abdul Hadi W.M.: penyair "imajis" yang belakangan tertarik pada "unio-mistika" ini lahir 1946. Salah-satu tokoh kesusastraan Indonesia mutakhir tidak saja sebagai penyair, tapi juga pengelola lembaga kesenian (Dewan Kesenian Jakarta) dan redaktur budaya *Berita Buana*. Salah-satu penentang utama "sastra kontekstual".

Afrizal Malna: penyair yang lahir (1957) dan dewasa di ibu-kota negeri ini, berminat besar pada filsafat dan akrab dengan beberapa seniman maupun kegiatan seni teater.

Arie F. Batubara: lahir di Medan (1959), kini rajin menulis esei, puisi, dan cerpen di Bandung sambil menyelesaikan perkuliahannya di ASTI–IKI Bandung jurusan teater.

Arief Budiman: cendekiawan serba-bidang yang lahir di Jakarta (1941), kini berumah dan berkantor di Salatiga. Tokoh yang paling berjasa melambungkan perdebatan "sastra kontekstual".

Ariel Heryanto: salah-satu pendukung gagasan "sastra kontekstual". Lahir di Malang (1954), kini tinggal di Sala-

tiga sambil bekerja sebagai staf akademik di Universitas Kristen Satya Wacana

Bambang Sadono SY: sarjana hukum yang menjadi salah-satu tokoh terpenting dalam kegiatan sastra di Semarang, redaktur budaya koran *Suara Merdeka*.

Diro Aritonang: penyair dan eseis Bandung kelahiran 1957 yang menyelesaikan skripsi tentang "sastra kontekstual" di fakultas sastra Universitas Pajajaran. Beberapa kali harus berdialog dengan petugas keamanan karena puisi-puisi yang dibacakannya.

Eko Tunas: penyair dan eseis dari Tegal yang kini berprestasi menonjol di lingkungan para sastrawan Semarang. Belakangan menjadi penyiar tetap Radio Imelda, sementara menyelesaikan kuliahnya di kota yang sama.

Emha Ainun Nadjib: penyair, penulis cerpen, dan esei produktif kelahiran Jombang (1953) yang mekar di Yogyakarta bersama Teater Dinasti. Salah-satu tokoh penting dari barisan oposisi seniman luar Jakarta terhadap dominasi nilai seni serta ketidakadilan sosial.

Goenawan Mohamad: salah-satu tokoh kawakan sastra Indonesia mutakhir, ikut menandatangani Manifes Kebudayaan, salah-satu pendahulu pengembang gagasan bercorak "kontekstual". Lahir di Batang (1941), kini pemimpin redaksi *Tempo*.

Gunoto Saparie: seorang penyair dan penulis esei yang rajin dari Kendal. Tulisan-tulisannya menyebar ke berbagai media-massa. Dalam perdebatan "sastra kontekstual" ia bersikap sebagai penyanggah.

Hendrik Berybe: seorang sarjana teologi di Yogyakarta yang rajin mempublikasikan pemikiran berbobot tentang berbagai pokok, khususnya di koran *Kompas*.

Salah-satu penyanggah awal gagasan "sastra kontekstual".

Jacob Sumardjo: penelaah masalah hubungan masyarakat dan kesenian (khususnya sastra) Indonesia yang saat ini mungkin paling kaya data empiris dan kuantitatif. Lahir di Klaten (1939), kini hidup di Bandung.

Korrie Layun Rampan: penyair, novelis, eseis dari Samarinda. Lahir 1953. Kini merintis badan penerbit Arus, sambil bekerja sebagai editor majalah *Sarinah*.

Nadjib Kartapati Z: sastrawan dan eseis yang banyak menggulati masalah kehidupan rakyat pedesaan. Pernah bekerja di Pusat Pengembangan Masyarakat (Jakarta).

Prasetyo Utomo, S.: Seorang mahasiswa IKIP Semarang pada bidang sastra Indonesia yang banyak menerbitkan tulisan di *Suara Merdeka*. Salah-satu penyanggah awal "sastra kontekstual".

Rendra: superstar sastra dan drama mutakhir Indonesia, salah-satu pejuang gigih keadilan sosial bermodalkan tradisi Jawa, nalar, serta teater dan sajak. Lahir (1935) di Solo. Mekar di Yogyakarta. Kini tinggal di Jakarta.

Saini K.M.: seorang sarjana yang sangat ramah dan salah-satu dramawan terkemuka di Indonesia belakangan ini. Lahir di Sumedang (1938), kini tinggal di Bandung.

Satyagraha Hoerip: salah-satu tokoh kawakan sastra (khususnya cerpen) Indonesia mutakhir. Lahir (1934) di Lamongan, kini menetap di Jakarta. Belakangan mengkampanyekan gagasan "humanisme sosialis".

Sinansari Ecip, S.: lahir di Malang (1943), kini menetap di Ujung Pandang sebagai sastrawan, eseis dan dosen. Ia menulis artikel koran, roman, cerita film, puisi dan cerpen.

Soediro Satoto: dosen sastra Universitas Negeri Sebelas Maret di Surakarta. Rajin menulis berbagai masalah pendidikan dan kesusastraan. Tentang "sastra kontekstual" saja telah diterbitkannya beberapa tulisan di koran.

Suyito Basuki: seorang tokoh mahasiswa di lingkungan fakultas pendidikan bidang bahasa dan sastra, Universitas Negeri Sebelas Maret. Belakangan memimpin terbitnya majalah *Serunai* di kampusnya.

Umar Kayam: salah-satu tokoh kawakan dalam dunia seni dan budaya Indonesia. Eseis yang rajin menulis dan berceramah, menampilkan uraian berbobot yang tak kering. Lahir (1932) di Ngawi, menjadi pengayom penting di lingkungan sastrawan muda Yogyakarta.

Untung Surendro: penyair dan eseis dari Semarang yang kaya semangat kerja dan penuh perhatian pada berbagai masalah sosial di sekitarnya. Pembela gagasan "sastra kontekstual".

Veven SP. Wardhana: berasal dari Turen, lulus fakultas sastra Universitas Gajah Mada. Ia telah menggulati persoalan "konteks" dalam "sastra" sebelum munculnya perdebatan "sastra kontekstual". Kini bekerja di Jakarta.

LAMPIRAN

SUMBER BACAAN TAMBAHAN SAMPAI JULI 1985

Di bawah ini disajikan sejumlah sumber bacaan tambahan, berupa tanggapan-tanggapan yang ikut terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual" yang tidak tertampung dalam bagian-bagian lain dari buku ini. Bagi mereka yang berminat menjelajahi wilayah perdebatan "sastra kontekstual" lebih jauh daripada apa yang tersaji dalam buku ini, sumber bacaan berikut mungkin ada gunanya.

Ada lebih dari satu sebab, mengapa bacaan-bacaan berikut ini tidak dapat disajikan seutuhnya dalam teks aslinya pada Bagian Lima dari buku ini. Akan saya sebutkan tiga sebab terpenting. Pertama, sejumlah besar dari tulisan-tulisan berikut ini baru berhasil saya ketahui dan dapatkan setelah naskah buku *Perdebatan Sastra Kontekstual* ini selesai dipersiapkan untuk dicetak dan diedarkan. Proses pencetakan buku ini tidak ingin ditunda-tunda terus, sebab perdebatan "sastra kontekstual" nampaknya masih berlanjut terus. Sedangkan isi buku ini semakin menebal saja.

Kedua, ada pula sebagian dari tulisan-tulisan berikut ini yang sebenarnya sudah saya baca selama proses penyusunan buku ini. Dari kelompok tulisan ini ada yang terpaksa saya cabut dari rencana penerbitan dalam Bagian Lima karena saya tidak berhasil mencari alamat penulisnya untuk

saya mintai izin penerbitan-kembali hingga saat terakhir saya harus menyerahkan naskah buku ini ke penerbit.

Ketiga, ada juga beberapa tulisan yang tidak saya sertakan dalam Bagian Lima karena dari penulis yang sama saya dapatkan tulisan lain yang lebih relevan untuk disertakan dalam Bagian Lima itu. Sedang perbedaan-perbedaan gagasan dalam beberapa karangan dari penulis yang sama itu tidak terlalu besar.

Saya yakin, lampiran ini masih belum lengkap. Tapi inilah hasil maksimal kerja saya sementara ini. Untuk menghasilkan lampiran ini saya berhutang-budi kepada beberapa fihak yang telah mengirimkan bahan-bahan tambahan untuk melengkapi daftar yang sedang saya susun. Secara khusus saya ingin menyampaikan terimakasih yang teristimewa kepada Dadang Christanto, Veven Sp. Wardhana, dan Isti Nugroho (semuanya di Yogyakarta), juga Untung Surendro dan Eko Tunas (ke duanya di Semarang), Halim HD dan Seodiro Satoto (ke duanya di Solo), Soni Farid Maulana (Bandung), Bakri Siregar (Jakarta), Djoko Su'ud Sukahar (Surabaya), dan Sinansari Ecip (Ujung Pandang).

Daftar sumber bacaan berikut ini tidak saya susun menurut abjad nama para penulisnya. Tetapi berdasarkan urutan waktu penerbitannya. Untuk memberikan gambaran selintas tentang isi masing-masing tulisan, saya membuat semacam sari ringkasan atas pokok bahasan setiap tulisan. Saya berusaha sebaik-baiknya untuk memahami pokok isi setiap tulisan dan mengungkapkannya seringkas mungkin. Saya mohon maaf yang sebesar-besarnya jika ternyata ada ringkasan saya itu yang tidak mewakili inti bahasan yang dimaksudkan penulisnya. Karena itu pembaca buku ini perlu memeriksa bahan bacaan yang diminatinya secara langsung (dan tidak hanya tergantung pada catatan ringkasan yang saya buat) jika hendak memahami uraian-uraian dalam tulisan-tulisan berikut ini.

Wiratmo Soekito, "Kontradiksi Sastra Ilmiah", *Suara Karya*, 2 November 1984.

(Menurut penulisnya, diskusi dalam Simposium Nasional Kesusastraan Indonesia Modern di Yogya dan Sarasehan Kesenian 1984 di Solo merupakan diskusi "untuk mereka yang ingin mengenal sastra, dan bukannya untuk mereka yang ingin menciptakan sastra". Dikatakannya pula keliru jika "sastrawan – pencipta sastra – telah diikat dengan teori-teori . . . seperti dilakukan para pembicara di Yogya dan Sala").

Abdul Hadi WM, "Olih-Olih dari Solo & Yogya", *Berita Buana*, 6 November 1984.

(Salah-satu kecaman awal pada gagasan "sastra kontekstual". Gagasan "keterlibatan sosial" dituduh sebagai "slogan-slogan yang pernah diserukan oleh seniman-seniman Lekra". Beberapa pendapat yang muncul dalam Sarasehan Kesenian 1984 dan Simposium Nasional Kesusastraan Indonesia Modern dikatakan "bersimpati pada sastra yang bercorak Marxis-Leninis ala Lekra". Sayang, penulisnya tidak mengizinkan termuatnya tulisan ini di buku ini .

Eko Tunas, "Kiri Kanan Sastra Kita", *Minggu Ini*, 25 November 1984, VIII.

(Tulisan ini dibawakan Eko Tunas sebagai makalah dalam Temu Redaktur Budaya se-Jawa dan Temu Sastrawan se-Jawa Tengah di Semarang, saat perdebatan "sastra kontekstual" mulai mekar. Eko melihat estetika "kiri" dan "kanan" dipertemukan oleh Pancasila, dan "semua ikut ambil bagian dalam Pembangunan Manusia Indonesia seutuhnya").

Soediro Satoto, "Nasib Sastra Indonesia di Lembaga Pendidikan Formal", *Sinar Harapan*, 28 November 1984, VI.

(Tulisan ini membahas pengajaran sastra dan drama di

sekolah-sekolah. Pembahasan mengaitkan beberapa pokok pemikiran yang muncul dalam Sarasehan Kesenian 1984, tempat lahirnya "sastra kontekstual").

Gunoto Saparie, "Bagi Sastrawan yang Penting Mencipta", *Minggu Ini*, 9 Desember 1984, VIII.

(Tulisan ini muncul setelah "sastra kontekstual" dilontarkan pada Sarasehan Kesenian 1984 di Solo dan menjelang Temu Redaktur Budaya se-Jawa dan Temu Sastrawan se-Jawa Tengah di Semarang. Penulisnya mempersoalkan kaitan "sastra" dan "masyarakat". Ia berpendapat "mereka yang menuntut agar sastra lebih komited dengan masalah sosialnya, . . . agar sastrawan memiliki tanggung jawab sosial, terlalu berlebih-lebihan").

Ons Untoro S., "Sastra Dangdut, Sastra Kagunan, Dan Siapa Engkau?", *Berita Nasional*, 16 Desember 1984, IV.

(Sebuah uraian dan komentar tentang beberapa gagasan yang muncul pada Simposium Nasional Kesusastraan Indonesia Modern di Yogyakarta dan Sarasehan Kesenian 1984 di Solo).

Taufiq Ismail, "Sastra Saya, Sastra Zikir", *Prisma*, Nomor Ekstra, 1984, halaman 63-66, khususnya halaman 64-65.

(Tulisan di atas tidak secara khusus memasalahkan "sastra kontekstual", tapi masalah itu disinggungnya lebih dari sekali. Menurut Taufiq perbedaan "universal" dan "kontekstual" terletak pada penekanannya, dan ia condong pada yang "universal". Sebab, katanya, "dengan menggapai yang universal, yang kontekstual pun akan tergapai")

Soediro Satoto, "Sastra Tekstual dan Sastra Kontekstual", *Minggu Pagi*, 6 Januari 1985.

(Sebuah uraian ilmiah dari seorang ahli sastra tentang

kedudukan gagasan "sastra kontekstual" dalam perjalanan sejarah studi sastra. Secara khusus dibahas pendekatan "objektif" yang dipertentangkannya dengan faham "kontekstual").

Redi Panuju, "Sastra Kiri, Sastra Yang Memasyarakat, Milik Siapa?", *Eksponen*, 13-19 Januari 1985, V.

(Secara tegas penulis menolak gagasan "sastra kontekstual". Sebab, menurutnya, "sastra adalah universal" Ia menilai "Arief Budiman memang terburu nafsu untuk menerapkan suatu teori kepada kriteria yang belum jelas eksistensinya".)

Nirwan Dewanto, "Sastra Kere dan Snobisme", *Berita Buana*, 15 Januari 1985.

(Penulis menanggapi secara kritis pernyataan-pernyataan Arief Budiman tentang "sastra kiri yang kere". Menurutnya, pembicaraan dari Sarasehan Kesenian 1984 di Solo menyuarakan sikap "snobisme". Ditulisnya "sastra dangdut, sastra terlibat, sastra kiri, sastra kere, hanya slogan dan konsep yang barangkali merupakan refleksi dari ketidakwajaran").

Faruk HT, "Sekitar Sastra Koran: Sebuah Catatan", *Sinar Harapan*, 26 Januari 1985, VII.

(Tulisan ini muncul bersamaan dengan tulisan Afrizal Malna pada koran yang sama, dan ke duanya menanggapi secara kritis tulisan Ariel Heryanto "Sastra, Koran, Dan Sastra Koran" yang dimuat dalam buku ini, seperti juga tulisan Afrizal Malna "Sastra Koran dan Sastra Yang Membela".)

Soediro Satoto, "Tak ada sastra universal Benarkah?", *Minggu Pagi*, 27 Januari 1985.

(Menurut penulisnya, sastra dipengaruhi oleh konteks sosialnya. Tapi ia berpendapat: "Selama sastra berbi-

cara tentang manusia dan kemanusiaan secara universal, maka sastra apa pula namanya, dan itu "sastra universal").

S. Prasetyo Utomo, "Jatidiri Sastra Kita", *Minggu Ini*, 3 Februari 1985, VIII.

(Tulisan ini merupakan salah-satu dari sejumlah sanggahan awal pada gagasan "sastra kontekstual". Penulisnya berpendapat bahwa anjuran Arief Budiman agar para sastrawan menulis tentang kehidupan sehari-hari dengan bahasa sehari-hari bisa berakibat "menurunkan kadar kesusastraan" menjadi rendah).

Motinggo Boesje dan Abdul Hadi WM, "Sajak-sajak Kontekstual Dunia", *Berita Buana*, 19 Februari 1985.

(Di sini ditampilkan sejumlah sajak dari berbagai negeri yang sebagian diterjemahkan Motinggo Boesje dan sebagian lain oleh Abdul Hadi WM. Sungguh menarik, sajak-sajak terjemahan itu diterbitkan dengan judul "Sajak-sajak Kontekstual" dalam rubrik, asuhan Abdul Hadi WM, yang sejauh ini (hanya?) memuat tulisan-tulisan yang anti "sastra kontekstual").

Bambang Soelistyanto Bernadoes, "Umar Kayam kagetkan "kancil" di antara "gajah-gajah" sastra", *Minggu Pagi*, 24 Februari 1985, IV.

(Sebuah komentar atas perdebatan Umar Kayam dan Arief Budiman di *Horison* tentang "sastra kontekstual" seperti yang termuat dalam buku ini. Penulisnya berfihak pada Arief. Ia juga berpendapat bahwa gagasan Arief tidak baru, tapi studi sastra kita sudah ketinggalan jauh dari studi sastra di negeri-negeri lain.)

R. Masri Sareb Putra, "Filsafat dan Sastra Kontekstual di Indonesia", *Basis*, Maret 1985, halaman 103-107.

(Menurut penulis ini, "kritik sastra sangat dibutuhkan

agar sastra dapat tumbuh secara baik". Namun, penulis ini masih meragukan gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual", sebab gagasan itu dianggapnya "sosiologis" dan dapat menyesatkan).

Redi Panuju, "Sastra Kontekstual Membingungkan?", *Minggu Pagi*, 3 Maret 1985, halaman 4.

(Penulis ini menyatakan dukungan pada gagasan Arief Budiman yang dikatakannya membingungkan banyak fihak. Menurutnya "ketidakmengertian orang terhadap sinyalemen Arief Budiman . . . terletak pada keinginan . . . supaya perdebatan sastra kita menghujam pada nilai-nilai sastra, . . . bukan keterlibatan sosial secara fisik".)

Tirto Suwondo, "Masih Sekitar Sastra Kontekstual: si "gajah sastra" jatuhkan vonis si "kancil sastra" pun mencubit", *Minggu Pagi*, 17 Maret 1985, IV.

(Penulis ini menanggapi tulisan Bambang Soelistyanto Bernadoes di *Minggu Pagi*, 22 Februari 1985, tentang polemik Arief Budiman dan Umar Kayam mengenai "sastra kontekstual". Tirto berpendapat banyak perdebatan tentang sastra seperti "hangat-hangat tahi ayam", mungkin "sastra kontekstual" tidak terkecuali.)

Untung Surendro, "Di Balik Sastra Kontekstual", *Minggu Merdeka*, 17 Maret 1985, IV.

(Dalam tulisan ini Untung Surendro mengembangkan gagasan-gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual". Tiga minggu berikutnya, muncul dua tanggapan serius terhadap tulisannya di koran yang sama, masing-masing oleh Poetry O dan Bujang Pratikno.)

S. Prasetyo Utomo, "Menatap Sastra Inkonvensional", *Minggu Ini*, 24 Maret 1985, VIII.

(Di sini Prasetyo mencoba menunjukkan mana-mana karya sastra yang "universal" dan mana yang "kontekstual" berdasarkan luas-sempitnya wilayah pembaca sebuah karya sastra.)

Damiri Mahmud, "Konsep yang Mengingatkan pada Lekra", *Berita Buana*, 26 Maret 1985.

(Damiri merasa gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual" hendak mengunggulkan sejenis karya sastra sambil menampik jenis-jenis karya sastra yang lain. Karena itu Damiri menentang "sastra kontekstual", bahkan menuduh konsep itu mirip dengan konsep Lekra.)

Poetry O., " ' Perang ' Dalam Sastra (sebuah koreksi untuk sastra kontekstual)" *Minggu Merdeka*, 7 April 1985, VI.

(Ini tanggapan panjang atas tulisan Untung Surendro di koran yang sama tiga minggu sebelumnya. Menurut penulisnya "apa yang dimaksudkan dengan sastra kontekstual oleh penganjur dan para pendukungnya ' ngambang ' sekali".)

Bujang Pratikno, "Sastrawan Dihargai Karena Karyanya Bukan Tindakannya", *Minggu Merdeka*, 7 April 1985, VI.

(Tulisan ini merupakan tanggapan atas tulisan Untung Surendro di koran yang sama tiga minggu sebelumnya. Inti uraian Bujang sudah terungkap dalam judul tulisannya, walau ada beberapa komentar pelengkap yang menarik).

Ariel Heryanto, "Catatan Tambahan Sastra Kontekstual", *Minggu Ini*, 7 April 1985, VIII.

(Tulisan ini hendak meluaskan pengertian "sastra kontekstual" yang juga meliputi pemahaman tentang seluk-beluk kesusastraan dalam kaitan dengan konteks sosial-historisnya. Jadi tidak sekedar dalam pengertian

sejenis karya sastra saja, seperti yang sejauh itu diperdebatkan orang.)

Eddy Lyrisacra, "Sastra Kontekstual Dan Bangkitnya Realisme Modern", *Minggu Merdeka*, 14 April 1985, VI.

(Dalam tulisan ini nampaknya penulis bermaksud menghargai gagasan "sastra kontekstual", tetapi sekaligus memperingatkan "karya ide, kontekstual yang melulu diperkosa pesan yang kasar akhirnya akan kehilangan nilai sastranya".)

Asro Kemal Rokan, "Penulis Manja "Dibunuh" Saja"! (wawancara dengan sastrawan Medan Damiri Mahmud)", *Minggu Merdeka*, 21 April 1985, VI.

(Wawancara ini berusaha mengorek lebih jauh pemikiran Damiri Mahmud yang sebelumnya menuduh gagasan "sastra kontekstual" sebagai konsep yang mirip konsep Lekra yang pernah ditulisnya dalam *Berita Buana*, 26 Maret 1985. Pewawancara tidak sekedar menyodorkan pertanyaan, tetapi juga menyatakan pemikirannya sendiri yang tidak kalah menarik.)

Kuswandi Kertarahardja, "Sastrawan Indonesia: jangan angkuh dan congkak!", *Minggu Pagi*, 21 April 1985, IV.

(Sasaran utama tulisan ini ialah pada soal kesenjangan antara seniman yunior dan mereka yang senior. Penulisnya menilai gagasan "sastra kontekstual" yang dilontarkan Arief Budiman bersikap simpatik kepada mereka yang yunior.)

Bambang Sadono SY, "Dari Panggung KPS: Memahami Gagasan Ariel", *Minggu Ini*, 28 April 1985, VIII.

(Sebuah laporan tentang diskusi Keluarga Penulis Semarang, 19 Mei 1985, yang mengundang Ariel Heryanto sebagai pembicara tamu. Menurut pelopor, diskusi itu berakhir secara kurang memuaskan, sebab "konsep-

konsep Ariel yang ingin menolak konvensi-konvensi yang ada dalam sastra kita sekarang, dipersoalkan" oleh hadirin "justru dengan hukum-hukum konvensi tersebut".)

Pamudji MS, "Sastra Kontekstual bagi Sastrawan Jateng", *Minggu Ini*, 28 April 1985, VIII.

(Penulis berpendapat banyak sastrawan Jateng yang pernah membuat pernyataan bersama lebih dari sekali, serta "mengacu kepada karya sastra kontekstual, namun nampaknya sampai detik ini pun di Jawa Tengah sendiri belum pernah muncul karya sastra yang merupakan perwujudan nyata dari ke dua pernyataan itu".)

Berita Buana, "Yang Mengkhawatirkan adalah Jika Pengarang Dilarang Menulis", wawancara dengan Dami N. Toda, 30 April 1985.

(Wawancara ini tidak khusus memasalahkan "sastra kontekstual", walau hal itu disebut lebih dari sekali. Menurut Dami, konsep Arief itu "vulgar" "membodohkan", dan "membosankan".)

Suyito Basuki, "Pemahaman Tentang Sastra Kontekstual: Sastra Kontekstual Itu Tentang Pemahaman", *Serunai*, No. 1/Th.I/1985, halaman 9-10.

(Tulisan ini merupakan suntingan suatu wawancara dengan Ariel Heryanto. Isi pernyataan-pernyataan Ariel hampir semuanya telah tercakup dalam tulisan-tulisannya yang dimuat dalam buku ini.)

Sumarsono, "Antara "Olenka" dan Sastra Kontekstual", *Minggu Pagi*, 5 Mei 1985.

(Tulisan ini dengan jernih menjabarkan beberapa gagasan "sastra kontekstual" lewat telaah atas suatu karya sastra. Penulis membeberkan kedudukan

karya sastra Indonesia mutakhir itu dalam konteksnya. Ditunjukkan dalam konteks macam apa karya itu "kontekstual", dan alam konteks macam apa tidak "kontekstual".)

Leon Agusta, "Sedikit Lagi Tentang: Sastra Kontekstual", *Harian Fajar*, 10 Mei 1985.

(Menurut penulisnya, gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual", selain "keliru" juga "tidak relevan buat masyarakat Indonesia". Tulisan yang dibubuhi "UP, 23 April 1985" ini nampaknya diajukan sebagai makalah dalam Workshop Penulisan Kreatif Dewan Kesenian Makasar, 17-23 April 1985. Satu-satunya laporan isi ceramah Leon Agusta yang diberitakan *Berita Buana* (7-5-1985): "Menurut Leon Agusta . . . sastra kontekstual sama sebangun dengan konsep sastranya Lekra". Dalam tulisan Leon tersebut di atas maupun dalam laporan Leon *(Horison*, No. 6/Th.XIX/1985) tentang workshop itu, sama sekali tidak disebut-sebut tentang Lekra).

Tabir Sitepu, "Kritik Sastra Indonesia Dalam Persimpangan", *Suara Karya*, 10 Mei 1985, IV, XI.

(Agaknya penulis ini berusaha menengahi perdebatan-perdebatan dalam studi sastra, termasuk tentang "sastra kontekstual". Menurut penulis, kritik sastra kita selama ini menghantar kita pada suatu "persimpangan jalan". Kita ditawari berbagai pilihan. Ini, tentu saja, dinilainya tidak jelek.)

Untung Surendro, "Memahami Jaringan-jaringan Sastra", *Minggu Ini*, 12 Mei 1985, VIII.

(Untung membela gagasan "sastra kontekstual" dan mempersoalkan fihak yang menantangnya. "Dengan menolak konsep sastra kontekstual", katanya "berarti ada semacam ketakutan dari mereka yang menyatakan dirinya sastrawan mapan".)

Isti Nugroho, "Memasukkan Wawasan Sosial Dalam Karya Seni", *Berita Nasional*, 12 Mei 1985, IV.

(Sebenarnya pokok utama dalam tulisan ini bukan tentang "sastra kontekstual", tapi "seni alternatif". Walaupun begitu, ada satu peringatan kecil yang menarik bagi mereka yang terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual", agar perdebatan itu tidak terjerumus menjadi perdebatan antar-slogan).

Sehandi Yohanes, "Sastra Kontekstual Versi Ariel Heryanto", *Suara Karya*, 17 Mei 1985, IV.

(Tulisan ini merupakan sebuah laporan atas diskusi yang diadakan Keluarga Penulis Semarang, 19 Mei 1985, dan mengundang Ariel Heryanto sebagai pembicara-tamu. Menurut pelapor, peserta diskusi belum faham betul akan gagasan-gagasan si pembicara-tamu.)

Sumarsono, "Menjelang Sastra Sebagai Kebutuhan", *Suara Karya*, 24 Mei 1985.

(Bertolak dari beberapa gagasan yang terlibat dalam perdebatan "sastra kontekstual", penulis artikel ini mencoba menunjukkan perlunya pertumbuhan "idealisme sastra sebagai kebutuhan". Untuk itu ia menyebutkan pentingnya peran sastrawan.)

Tirto Suwondo, "Sastra Jawa, Kontekstual, Universal, dan Kombinasional", *Minggu Merdeka*, 26 Mei 1985, VI.

(Menurut penulis artikel ini, karya-karya sastra Jawa mempunyai kombinasi baik "nilai kontekstual dan nilai yang universal".)

Hardi, "Hamba Kebudayaan", wawancara dengan Dami N. Toda, *Horison*, No. 6/Th.XIX/Juni, halaman 187-190, khususnya halaman 189.

(Ada satu pertanyaan dan jawaban dari wawancara ini yang secara langsung mempersoalkan "sastra kon-

tekstual". Menurut Dami: "Arief hanya mengubah slogan realisme sosialis menjadi sastra kontekstual".)

Tabir Sitepu, "Tergantung Pada Teks", *Suara Karya*, 7 Juni 1985, IV.

(Sebuah uraian yang mendalam dan berbobot tentang kaitan "teks" dan "konteks" dalam kesusastraan, walau tidak selalu sejalan dengan gagasan awal "sastra kontesktual". Menurut penulisnya teks lebih penting daripada konteks.)

Ariel Heryanto, "Masih Soal Sastra Kontekstual: Menjernihkan Masalah Yang Keruh", *Minggu Ini*, 9 Juni 1985, VIII.

(Tulisan ini menjelaskan pemahaman penulisnya tentang beberapa kesalahfahaman para penanggap "sastra kontekstual" yang sebelumnya bermunculan di koran yang sama.)

Beni Setia, "Gejala Samping dalam Sastra", *Minggu Ini*, 9 Juni 1985, VIII.

(Penulis mempersoalkan keluhan seorang sahabatnya karena banyaknya isu, seperti "sastra kontekstual", belakangan ini. Menurut penulisnya, perdebatan-perdebatan semacam itu belum jelas menguntungkan perkembangan sastra itu sendiri.)

Mohamad Konzunudin, "Pemikir dan Pencipta Sastra", *Minggu Ini*, 9 Juni 1985, VIII.

(Penulis berusaha membela para "pemikir" sastra yang sebelumnya dianggap kurang berwenang berbicara tentang kesusastraan, seperti "sastra kontekstual", dibandingkan dengan para "pencipta" sastra.)

Ariel Heryanto, "Membongkar Dominasi Sastra", *Sinar Harapan*, 14 Juni 1985, VI.

(Berdasarkan pemahaman kontekstual, penulis mem-

persoalkan dominasi kesusastraan mutakhir di Indonesia yang dikuasai faham universal, serta beberapa tanggapan negatif terhadap isu "sastra kontekstual". Beberapa alinea dari naskah asli tulisan ini tidak termuat dalam penampilan di koran tersebut.)

Arifin Brandan, "Pentingnya Demokratisasi Nilai dalam Kesenian Kita", *Masa Kini,* 24 Juni 1985, V.

(Tulisan ini tidak khusus membahas perdebatan "sastra kontekstual", tetapi mengkaji kaitan antara faham kontekstual dan berbagai masalah kesenian non-"sastra". Penulis berkesimpulan ". . . polemik tentang sastra kontekstual sangat menggelisahkan dominasi yang diciptakan . . . oleh seniman-seniman di Jakarta".)

Isti Nugroho, "Demokratisasi Nilai Dalam Karya Sastra", *Berita Nasional,* 2 Juli 1985, V.

(Menurut penulis artikel ini lontaran gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual itu perlu dan penting . . . untuk memecahkan kekuasaan pemegang nilai kesusastraan saat ini". Tapi penulis juga menyayangkan Arief tidak "memberi contoh konkrit seperti apakah sastra kontekstual itu, dengan nama pengarangnya sekaligus".)

Faruk HT, "Dicari: Sastra Kontekstual Yang Universal", *Sinar Harapan,* 6 Juli 1985, VII.

(Menurut penulisnya perdebatan sastra kontekstual tidak proporsional, setidak-tidaknya karena dua hal. Perdebatan itu melibatkan "pengamat sastra" di satu fihak dan "sastrawan" di fihak lain, dan penulis menilai tak pantas jika ke duanya saling berdebat. Kedua, perdebatan itu dinilainya sering tidak "bersifat kontekstual", dalam arti tak mengamati konteks timbulnya perdebatan.)

Isbedy Setiawan ZS, "Siapa Berhak Menyandang Titel Sastrawan?", *Minggu Merdeka*, 14 Juli 1985, VI, IX.

(Jawab penulis atas pertanyaan dalam judul tulisannya: "pembaca sastra, pengamat sastra, kritisi sastra dan penulis sastra". Tentang perdebatan "sastra kontekstual", Isbedy berpendapat bahwa perdebatan itu sendiri tak menjamin perubahan situasi kesusastraan. Namun ia tetap memandang perdebatan itu sebagai petunjuk kesetiaan orang memikirkan kesusastraan.)

Itos Boedy Santoso, "Iklim Sastra Indonesia Dibalik "Surat Gelanggang" ", *Minggu Merdeka*, 14 Juli 1985, VII, IX.

(Lewat tulisan ini, Itos hendak melacak kembali sejarah kesusastraan Indonesia, bertolak dari pernyataan Arief Budiman pada awal perdebatan sastra kontekstual, bahwa "kesusastraan modern kita masih kuat ditutupi oleh pernyataan "Surat Kepercayaan Gelanggang" " dan "Manifes Kebudayaan".)

Redi Panuju, "Kesejajaran Politik dan Sastra", *Minggu Merdeka*, 28 Juli 1985, VI.

(Tulisan ini tidak khusus memasalahkan "sastra kontekstual". Pesan pokok penulisnya "politik" dan "sastra" harus difahami secara berimbang. Dalam kerangka demikian, gagasan Arief Budiman tentang "sastra kontekstual" ikut dipertimbangkan dengan kepala dingin.)

(c) Ariel Heryanto

UNIVERSITAS KRISTEN
SATYA WACANA
1956

Jika orang bernicara tentang "sastra kontekstual", ada dua nama penting yang tak terlepas dari sebutan itu: Arief Budiman dan Sarasehan Kesenian 1984. Yang pertama dikenal sebagai pencetus atau pelopor faham sastra kontekstual, dan yang kedua dianggap sebagai tempat kelahiran atau tempat terestusnya faham tersebut. Namun demikian, jika Anda membaca buku ini Anda akan mendapatkan tidak hanya dua nama di atas, tapi juga di antaranya: jawaban mengapa perdebatan sastra kontekstual bisa timbul dengan meriah, mengapa baru timbul pada waktu belakangan ini, bagaimana asal-mula timbulnya, mengapa disebut sastra kontekstual, dan hal-hal lain yang berkaitan dengan timbulnya istilah sastra kontekstual.

Buku ini merupakan kumpulan karangan, laporan mass media, tanggapan awal perdebatan dan latar-belakang sastra kontekstual, yang disusun oleh Ariel Heryanto — orang kedua yang punya andil mencuatkan gagasan sastra kontekstual — dengan tujuan utama mendokumentasikan serangkaian rekaman pemikiran mutakhir tentang kesusastraan di Indonesia yang sebelumnya tercerai berai dalam berbagai forum diskusi dan media-massa cetak. Tentang buku ini Ariel mengatakan: "Saya pribadi tidak menghasilkan terlepainya suatu hasil akhir (apalagi kata-sepakat) dalam pemikiran tentang 'sastra kontekstual' dari seorang atau beberapa orang belaka. Saya berminat menyajikan suatu rangkaian proses pemikiran yang bersinambungan, yang dinamis, yang sewaktu-waktu saja disela dalam masa perbahat dan masa meriah, melibatkan berarak fihak yang tak harus sependapat. Proses yang saya maksudkan itu toptu saja sulit (kalau dianggap mungkin) ditentukan secara tegas titik-awal titik-akhirnya. Apalagi buku tentang perdebatan kontekstual ini disusun pada saat seru-serunya perdebatan itu masih berkobar".

Penerbit
CV. RAJAWALI
Jakarta